PSYCHOLOGISCHE BESCHOUWING OVER TOONEELSPEL EN TOONEELSPELER

STELLINGEN.

1.

Bij de dementie praecox bestaat een wanverhouding tusschen bovenbewusten en onderbewusten persoon.

2.

Verandering van omgeving heeft een gunstige werking op lichte psycho-neurosen.

3.

Het is wenschelijk, dat de psychologie een plaats krijgt in de medische opleiding.

4.

Xanthosis diabetica berust waarschijnlijk op een verhoogd luteïnegehalte in het bloed.

5.

Elk geval van myomen verdient een afzonderlijke overweging, wat betreft bestralings- of chirurgische therapie.

6.

De ziekte van Perthes wordt waarschijnlijk veroorzaakt door een trauma van het caput femoris in een tijdperk, waarin de beenkern bijzonder kwetsbaar is.

7.

Het sclerotische been, dat bij een chronische otitis media steeds in de processus mastoideus wordt gevonden is geen gevolg van dit ontstekingsproces.

PSYCHOLOGISCHE BESCHOUWING
OVER
TOONEELSPEL EN TOONEELSPELER

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE GENEESKUNDE AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE GRONINGEN, OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS Dr. A. KLUYVER, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE, TEGEN DE BEDENKINGEN DER FACULTEIT IN HET OPENBAAR TE VERDEDIGEN OP ZATERDAG 5 APRIL 1924, DES NAMIDDAGS TE 4 UUR

DOOR

HERMAN JOHAN HENDRIK VAN LIENDEN
GEBOREN TE ROTTERDAM

GEBROEDERS HOITSEMA — 1924 — GRONINGEN

AAN MIJN OUDERS.

Bij het verschijnen van dit proefschrift neem ik de gelegenheid te baat, mijn dank te betuigen aan de Hoogleeraren van de philosophische faculteit te Leiden voor het bij hen genoten onderwijs.

Voor alles geldt deze dank U, Hoogleeraren der medische faculteit te Groningen, waar het belangrijkste deel van mijn opleiding heeft plaats gehad.

Het stemt mij weemoedig, dat drie van mijn leermeesters, de Hoogleeraren Kuenen, Hamburger en Reddingius gedurende mijn studententijd door een te vroegen dood aan de wetenschap ontrukt zijn.

Wanneer er iemand is, wien ik in het bijzonder mijn dank moet betuigen dan zijt Gij het Hooggeleerde Wiersma. Allereerst omdat Gij als promotor U wel voor deze studie hebt willen interesseeren, maar meer nog voor den grooten steun, dien ik de laatste jaren van U heb mogen ontvangen.

Het is mij niet mogelijk hier nauwkeurig te zeggen, waarom mijn achting voor U zoo groot is, maar het feit, dat ik zonder U, vóór eenige jaren mijn studie had afgebroken, zal mij steeds bijblijven, hecht geassocieerd aan Uw persoon, welks herinnering mij, hoop ik, in Indië nog steeds een groote steun zal blijven.

Ten slotte mijn dank aan allen, die direct of indirect mij bij de bewerking van dit proefschrift behulpzaam zijn geweest.

INHOUD.

INLEIDING.

EEN studie van de psychologie van een zekere groep menschen kan op verschillende manieren worden gemaakt. Trouwens dit geldt niet alleen voor die van een groep menschen, maar dit geldt eigenlijk voor de psychologie in 't algemeen. Wanneer men een zekere opvatting heeft, kan men die toepassen en zoodoende bijvoorbeeld typen van elkaar scheiden. Dit blijft intusschen dikwijls een gevaar omdat op deze manier een dwang op die groepeering uitgeoefend wordt. Daarom is het altijd goed bij eventueele differentiaties in de psychologie van „min of meer" te spreken. Dikwijls wordt dit vergeten en b.v. een opgebouwd systeem verworpen, omdat een speciaal geval niet in 't algemeene schema onder te brengen lijkt. Natuurlijk is het er wel in onder te brengen, maar ligt de fout meer bij den criticus, die een algemeen systeem niet begrijpt.

Hoe dikwijls wordt niet met een spotlachje gevraagd „in welk hokje zit ik?", wanneer de bekende kubus van Heymans ter sprake komt. Sommigen beweren zelfs ver buiten den kubus te vallen, of niet in den kubus te passen.

Wanneer men nu over een groot aantal acteurs gegevens kon krijgen, was het niet oninteressant eens na te gaan, welk type het meest onder de acteurs voorkomt. Veel méér zou daaruit niet besloten mogen worden, met name mag niet daaruit geconcludeerd: „Wie tot dat type behoort, is een acteur en wie er niet toe behoort, is het niet."

Iets anders is het, na te gaan of er psychologische redenen te vinden zijn, die het veel voorkomen van zoo'n type verklaren.

Meer algemeen opgevat, zou men ook 'n type kunnen opbouwen, representeerend den beoefenaar van zeker beroep.

Gesteld dat een constructie van een dergelijk type mogelijk was, dan zijn er nog twee mogelijkheden, òf de aanleg is als belangrijkste factor te beschouwen, waardoor de persoon er toe móet komen dat vak te kiezen (verg. een „geboren" artist), òf het beroep werpt zijn stempel op den beoefenaar.

Waarschijnlijk zullen beide mogelijkheden te zamen meespreken.

Het kiezen van een beroep is dikwijls van kleinigheden afhankelijk. De eischen nu aan dat beroep gesteld, kunnen zekere eigenschappen op den voorgrond doen treden, andere verdringen.

Zoodoende kan de persoon geheel veranderen. Dezelfde sentimenteele mensch bijvoorbeeld, die tien jaar medische practijk heeft uitgeoefend, zal heel anders zijn dan, wanneer hij dien tijd als dichter had doorgebracht. Dit zal waarschijnlijk veroorzaakt worden, doordat beide beroepen geheel verschillende eischen stellen. Hoe meer werkelijkheidszin de medicus heeft en hoe minder onwillekeurige fantasie, zoo veel te beter is hij geschikt voor z'n vak. De sentimenteele mensch, waarvan sprake was zooeven, moet die laatste neiging in 't eerste geval dus onderdrukken of, zoo hij als dichter door de wereld gaat, juist aankweeken.

De bedoeling nu van dit proefschrift is tweeledig. In de eerste plaats zullen eenige psychologische problemen, die zich bij het tooneelspelen voordoen, worden besproken. In de tweede plaats zal getracht worden iets over de psychologie van den tooneelspeler zelf te weten te komen.

Beide beschouwingen zullen nu en dan natuurlijk in elkaar overgaan.

Bij het onderzoek zal gebruik gemaakt worden van een enquête onder de acteurs van verschillende Nederlandsche gezelschappen gehouden. Deze enquête heeft als voorbeeld de herediteitsenquête van Heymans en Wiersma. Verschillende vragen door deze psychologen gebruikt, zijn zoo omgewerkt, dat de betreffende persoon zèlf het antwoord kan geven. Het vóór en tegen ligt hierbij voor de hand.

Behalve deze *algemeene* psychologische vragen bevat de vragenlijst ook nog verschillende, die speciaal betrekking hebben op het tooneel.

In 't geheel kwamen 58 bruikbare lijsten terug.

In hoeverre dit kleine aantal een bezwaar is tot conclusies in een bepaalde richting, zal in 't volgende hoofdstuk ter sprake komen.

Dát dit aantal niet zoo groot is, is aan den anderen kant duidelijk, omdat het aantal Nederlandsche acteurs beperkt is.

Verblijdend is het, dat onder de inzenders het meerendeel tot onze beste kunstenaars behoort, die de beantwoording in 't algemeen serieus hebben opgevat. Verschillende critieken op vragen bewijzen, dat deze wel goed zijn overdacht.

Wanneer, zooals vaak gebeurde, een groot aantal zich enthousiast in een bepaalde richting uitliet, dan is aan de procenten waarde gehecht.

Allereerst nu zijn deze acteurs naar de invulling ingedeeld volgens de functies, welke ook door Heymans en Wiersma werden gebruikt.

In 't volgend hoofdstuk zal dit nader worden beschouwd.

INDEELING NAAR FUNCTIES.

———

Emotionaliteit en niet-emotionaliteit.

AL de in ons bewustzijn aanwezige voorstellingen hebben een zekeren gevoelstoon. Dit wil zeggen ze zijn verbonden met het gevoel van lust of onlust. Natuurlijk ligt tusschen deze twee uitersten een zeker indifférent punt. Behalve deze qualitatieve verschillen in den gevoelstoon zijn er echter ook nog quantitatieve. De lust- en onlustvoorstellingen namelijk kunnen ieder voor zich nog verschillend s t e r k zijn.

De strijd nu door onze lust- en onlustvoorstellingen gevoerd wordt òf in de een, òf in de andere richting beslist, al naar gelang van de intensiteit van den gevoelstoon. Dit heeft weer invloed op onze handelingen, stemmingen, kortom op onze geheele persoon.

Aangezien zich dit bij een ieder afspeelt, ieder dus voorstellingen heeft met een zekeren gevoelstoon, is het mogelijk een psychologische maatstaf vast te stellen.

De *intensiteit* der gevoelstonen van verschillende individuen kan namelijk worden vergeleken. Dat wil zeggen: men kan nagaan hoe sterk verschillende personen op een *zelfde* ervaring reageeren. Men kan dan tegenover elkaar stellen een groep individuen, die op 'n geringen prikkel sterk reageeren en daar tegenover een groep, die zelfs door een grooten schok nog niet erg uit hun evenwicht komen. Het verschil wordt veroorzaakt door meer- of mindere „emotionaliteit". Deze „emotionaliteit" is dus

een maat voor de intensiteit der gevoelstonen van verschillende individuen. In plaats van „meer" of „minder" emotioneel spreekt men liever van *emotioneelen* en *niet-emotioneelen*. De eersten hebben dus voorstellingen met sterken gevoelstoon; de laatsten met minder sterken. Dit brengt vèr-strekkende gevolgen met zich mee. Psychologisch zou men deze groepen antipoden kunnen noemen.

Zoo konden Heymans en Wiersma op grond van hun enquête vaststellen hoe zekere neigingen en eigenschappen vaak bij emotioneelen voorkwamen. Doorgaans bleek dan de tegenovergestelde neiging juist bij de niet-emotioneelen meer op den voorgrond te treden.

Ook bij deze enquête zal worden nagegaan, hoe zich de invloed der emotionaliteit bij acteurs doet gelden.

Wanneer moet nu tot emotionaliteit worden besloten? Heymans en Wiersma vroegen hun berichtgevers eenvoudig „wie is emotioneel en wie niet"; daarbij natuurlijk een nadere omschrijving gevend. De scheiding tusschen emotioneelen en niet-emotioneelen werd op grond van die vraag gemaakt.

Iets dergelijks is bij deze directe enquête ten eenenmale onmogelijk.

Ten einde de emotionaliteit vast te stellen, zullen verschillende vragen worden gebruikt. Het bezwaar hierbij is, dat de wijze waarop die vragen beantwoord zullen worden, niet *uitsluitend* afhankelijk is van emotionaliteit.

De eenige, die theoretisch zuiver op emotionaliteit berust, is vraag 1: „Is u geneigd u onaangename ervaringen *meer* of *minder* dan anderen aan te trekken."

Immers wanneer iemand zich onaangename ervaringen erg aantrekt wil dit zeggen: de voorstellingen, die opgewekt worden, hebben een sterken gevoelstoon.

Toch lijkt het mij zeer gevaarlijk, deze vraag als enkel criterium te nemen:

Ten eerste is het, zooals enkele acteurs terecht opmerkten, moeilijk na te gaan hoe sterk een *ander* zich de

dingen aantrekt. Verschillenden lieten deze vraag dan ook oningevuld.

In de tweede plaats zal het subjectieve een groote rol spelen. Wanneer we b.v. een gepassioneerde en een cholericus nemen, met een gelijke hoeveelheid emotionaliteit, dan zullen deze, bij het ondergaan van een onaangename ervaring, gelijk „geschokt" worden. De cholericus zal echter veel gauwer over het onaangename heen zijn dan de gepassioneerde, op grond van zijn primaire functie [1]). Zullen deze twee typen nu oordeelen over hun *gelijke* emotionaliteit dan zal de cholericus, die veel gauwer kan vergeten dan de „gepassioneerde" veel eerder *minder* zeggen dan de emotioneel-secondaire. Dus werkt hier de primaire functie de emotionaliteit tegen.

Onder de emotioneelen zullen er dus met andere woorden verschillende aangeven *minder* op grond van hun primaire functie. Ongetwijfeld zullen ook activiteit en niet-activiteit een rol spelen [2]).

Intusschen werken deze andere functies mee of tegen. Niet te loochenen is, dat de emotionaliteit het meest direct met deze vraag is verbonden.

Als tweede criterium voor emotionaliteit werd genomen vraag 4: „Is u in 't gesprek meer koel en zakelijk of maakt u zich over het onderwerp gauw warm?"

Het laat zich dunkt me gemakkelijk begrijpen, waarom de emotioneelen in 't gesprek heftiger zijn. Immers de voorstellingen welke aan hun woorden ten grondslag liggen hebben weer dien intensieven gevoelstoon, dien zij door krachtige stembuiging en gebaren uiten.

Uit de herediteitsenquête bleek, dat alle emotioneele typen boven het gemiddelde waren wat „heftigheid" betreft.

Bovendien overtreffen de beide primair-emotioneele groepen (nerveuze en chlolerici) verre de overige. Dus

---

1) Zie blz. 9.

2) Zie blz. 14.

een zich echt warm maken in 't gesprek zal door de primaire functie worden bevorderd, iets wat al zeer plausibel is.

Aangezien, in tegenstelling met de vorige vraag, de primaire functie hier meewerkt, zal misschien de mogelijk gemaakte fout gecompenseerd worden.

Immers zoowel vraag 1 als 4 hebben als grondslag: emotionaliteit (of omgekeerd niet-emotionaliteit). In beide gevallen zal de primaire functie een invloed uitoefenen op het antwoord, maar in omgekeerden zin.

De mogelijkheid is nu echter niet uitgesloten, dat een aantal emotioneelen op het „doode punt" is gekomen: Door bovengenoemden invloed kunnen vraag 1 en 4 elkaar geneutraliseerd hebben.

Een derde criterium is dus gewenscht.

Hiervoor diende vraag 10: „Is uw stemming doorgaans *kalm, opgewekt, down* of *sterk wisselend?*" De wisselende stemming is ongetwijfeld afhankelijk van den graad van emotionaliteit. Immers het emotioneele type doorleeft al zijn ervaringen met veel meer intensiteit. Een aangename ervaring zal bij een niet-emotioneel mensch voorstellingen met zwakken positieven gevoelstoon te weeg brengen. Een emotioneel persoon reageert er veel sterker op, wat direct te begrijpen is. Dus de wisseling van ervaringen in den loop van den dag opgedaan, hebben op den niet-emotioneelen mensch weinig invloed.

Het emotioneele type daarentegen wordt door die wisseling beheerscht en geeft tot op zekere hoogte het bekende beeld: „himmelhoch jauchzend oder zum Tode betrübt."

In de psychiatrie vinden we dit al heel sterk bij de hysterie. Het typische van deze bij uitstek emotioneele psychose is immers de sterke wisseling in stemmingen en symptomen van de zieken.

Echter ook bij deze vraag zijn er weer andere functies die meewerken. De primair-niet actieven zijn n.l. veel

meer afhankelijk van hun stemming dan de secondair-actieven, al zal ongetwijfeld de emotinaliteit vóór alles de toonaangevende factor zijn voor de wisselende stemming.

Naar deze 3 criteria ingedeeld bleken onder de acteurs te zijn:

36 emotioneelen.
11 niet-emotioneelen.

De overige 11 stonden op het indifferente punt; dat wil zeggen nòch de emotionaliteit nòch de niet-emotionaliteit kwamen sterk uit.

Om nu eenige waarde aan eventueele verschillen tusschen beide groepen te kunnen hechten, moet het aantal natuurlijk grooter zijn dan elf. Ik heb gemeend de „twijfelaars" onder de niet-emotioneelen te mogen rekenen.

Het gaat immers om een kwestie van mìn of meèr emotionaliteit. Wanneer dit gedaan wordt zullen de verschillen weliswaar minder sprekend worden. Maar het groote voordeel is, dat het aantal grooter is, dus het toeval minder sterk van invloed wordt.

Gaan we de vragen na dan blijkt het volgende

		Emotioneel (36)	niet-emotioneel.
Vraag 1.	meer	31.	5.
	minder	3.	12.
Vraag 4.	koel	4.	11.
	warm	31.	5.
Vraag 10.	kalm	2.	9.
	wisselend	22.	4.

Het is niet noodig dit in procenten uit te rekenen. De getallen spreken voor zich zelf. Hier zijn twee groepen, die zich omgekeerd verhouden, wat emotionaliteit betreft.

Het is niet erg, dat de verschillen niet groot zijn; immers het gaat, zooals meer gezegd is, om een „meer of minder" en geenszins om een „niet of wel."

In ieder geval zullen deze twee groepen tegenover elkaar worden gesteld en zal nagegaan worden welke eigenschappen meer bij de eerste, welke meer bij de tweede voorkomen.

Primaire en secondaire functie.

Zooals gezegd, spelen zich in ieder's bewustzijn principieel dezelfde processen af. Er is een voortdurende strijd tusschen voorstellingen, waarbij ten slotte de overwinning wordt behaald door die, welke den grootsten gevoelstoon heeft. Deze gevoelstoon nu is weer van vele factoren afhankelijk. Een zèlfde voorstelling kan op verschillende oogenblikken een anderen gevoelstoon hebben. Wanneer b.v. twee personen een twistgesprek voeren, zal de kans, om tot een vergelijk te komen, dalen al naarmate de discussie een meer emotioneel karakter gaat dragen. Dit komt, omdat andere belangen dan het onderwerp in kwestie onbewust invloed gaan uitoefenen.

Eerzucht; niet willen toegeven, onmacht zich juist uit te drukken, allerlei secondaire invloeden maken de discussie onvruchtbaar. De voorstellingen der opinies, die beide personen tegenover elkaar stellen, worden met een gevoelstoon óverladen en het lijkt of er nooit een vergelijk meer mogelijk zal zijn. Een meer neutraal toehoorder geeft den raad om de zaak eerst te laten rusten en ziet, na een paar dagen hebben beide twistenden, ieder voor zich nog dezelfde voorstelling behouden, maar de andere invloeden zijn weg en niet zelden kan men dan waarnemen, dat naast een weliswaar vasthouden aan hun eigen idee er toch nog plaats is voor een appreciatie van de andere opinie.

Iets dergelijks speelt zich voortdurend bij ons af. Het is bekend hoe een zelfde feit, ons den eenen dag erg kan hinderen, terwijl een anderen keer we het nauwelijks opmerken.

Waarschijnlijk is er behalve de emotionaliteit als zoodanig nog iets anders, wat bij de beschouwing van geestesfuncties van belang is.

Dit nu is de invloed van het onderbewustzijn.

Men kan in het bewustzijn n.l. onderscheiden een bewust en een onderbewust gedeelte. Slechts een klein deel van het geweldige aantal voorstellingen is bewust. Immers we kunnen niet aan honderd dingen tegelijk denken en toch zijn er oneindig veel meer dan honderd voorstellingen in ons bewustzijn opgestapeld.

Was dit niet zoo, dan zou ons denken uitgesloten zijn. We zouden woorden als zinlooze klanken hooren; voorwerpen als onbegrepen vormen zien. Juist zooals misschien het kind in de wieg tegenover de wereld staat. Ouderen daarentegen kunnen gesprekken voeren; zich iets herinneren, meeningen bezitten enz., alles door de onderbewuste voorstellingen.

Het is zonder meer echter niet duidelijk, waarom dit zoo is. Hoe moeten we ons dien invloed voorstellen? De kwestie is dat ook aan onderbewuste voorstellingen nog een zekere werkzaamheid toekomt.

Hoe vaak gebeurt het niet, dat we tot iets besluiten zonder bewuste argumenten te kunnen aanvoeren („ik weet niet waarom, maar ik voel, dat het zoo en zoo moet gebeuren"). Bij een onderbewusten strijd van voorstellingen heeft één gezegevierd en daarnaar handelen we; zonder dat die voorstelling bewust wordt.

Verdrongen onderbewuste voorstellingen kunnen nog lang een stemming beinfluenceeren. Vergelijk b.v. den vergeten droom, die nog op den dag nawerkt.

Heel mooi illustreert Shakespeare iets dergelijks in „Antonio" uit „The Merchant of Venice."

In sooth, I know not why I am so sad,
It wearies me; you say it wearies you;
But how I caught it, found it, or came by it.
What stuff 't is made of; whereof it is born
I am to learn.

Hier teekent de dichter den man met een gedeprimeerde

stemming, waarvan hij zelf de reden niet weet. Zijn vrienden trachten de logische oorzaak te vinden, maar dat lukt niet. Het zijn alle bovenbewuste voorstellingen, die Antonio direct kan weerleggen.

Otto Grosz komt de verdienste toe het eerst op den invloed van het onderbewustzijn te hebben gewezen. Hij onderscheidt twee begrippen: De werkzaamheid van voorstellingen die *bewust* zijn noemt hij de *primaire functie;* zijn deze in het onderbewuste gedaald dan oefenen ze nog een invloed uit, dien hij den naam geeft van *secondaire functie.*

Ieder individu heeft dus voorstellingen in primaire en in secondaire functie. Zonder die secondaire functie immers zouden we niets kunnen begrijpen.

We kunnen nu weer verschillende groepen onderscheiden al naar de verhouding waarin primaire en secondaire functie tot elkaar staan.

Een voorbeeld ter illustratie. Wanneer een persoon met sterke primaire functie een museum bezoekt, dan zal hij de voorwerpen stuk voor stuk waarnemen: de secondaire functie doet hem de dingen begrijpen maar werkt niet verder. Gevolg dat hij in minder dan geen tijd *alle* bezienswaardigheden voorbij is gegaan.

De secondaire bezoeker zal in dien tijd nog niet één zaal bezichtigd hebben. Bij hem immers roept de waarneming van een voorwerp een massa voorstellingen op, betrekking hebbend op dat ééne geval. Wanneer hij het museum verlaat heeft hij niet álle zalen gezien, maar één heel goed.

We zien dus hoe sterke primaire functie aanleiding geeft tot oppervlakkigheid; secondaire functie tot het te veel blijven hangen aan één onderwerp.

In de psychiatrie vinden we dit pathologisch sterk bij twee ziektebeelden n.l. bij den melancholicus met zijn sterke secondaire functie en den maniacus met zijn ziekelijk-sterke primaire functie. Het laat zich licht begrijpen,

dat ook deze functies van zeer groote waarde zijn, om typen van menschen tegenover elkaar te stellen.

Ook bij deze enquête is dit gedaan.

De volgende 6 vragen dienden als criteria:

Vraag 3. Is u na het verlies van u toegenegen personen *gauw getroost* of blijft de smart *lang nawerken*.

Het is zonder meer duidelijk, hoe het antwoord afhankelijk is van primaire en secondaire functie. Wel moet even onder het oog worden gezien, dat ook andere invloeden een rol zullen spelen. Er zit n.l. een ethisch tintje aan, wat een acteur typisch weergaf: „gauw getroost.... helaas 't is zoo." Waarschijnlijk zullen heel wat primairen deze vraag dus onjuist beantwoorden. Daarentegen zal het wél toegeven van het „snel getroost zijn" zeer zeker voor primaire functie pleiten.

Ook vraag 9 gaat mank aan dit zelfde euvel. Is u constant of wisselend in uw sympathie? Ongetwijfeld zal ook hier het „constant" invullen beheerscht worden door nog andere factoren dan de secondaire functie.

De overige 4 vragen zijn dunkt me vrij van deze invloeden.

Het invullen in de een of andere richting houdt geen verband met moreele qualificaties of disqualificaties.

De vragen zijn:

6. „Is u na een toornaffect *gauw verzoend* of is u eenige *uren, dagen, weken* ontstemd?"

12. „Maakt u *zorgen* voor de verre toekomst of wel, leeft u meer in 't oogenblik?"

13. „Interesseert u zich meer voor *nieuwe indrukken*, of wel hangt ge meer aan *oude herinneringen?*"

14. „Houdt u van *verandering* (meubelen verplaatsen, schilderijen verhangen enz.) of is u meer gehecht aan *dezelfde omgeving?*"

Op grond van deze vragen kon worden vastgesteld dat onder de acteurs waren:

22 primair functioneerenden,
26 secondair functioneerenden,
terwijl er 10 waren, waarvan niets te zeggen viel. Aangezien deze „twijfelaars" nòch meer primair, nòch meer secondair waren, werden zij bij de vergelijking der groepen buiten beschouwing gelaten. Het aantal der beide groepen is nagenoeg gelijk, dus een vergelijking des te gemakkelijker.

Een vergelijking tusschen beide groepen, wat de vragen aangaat, gaf het volgenden resultaat:

		Primair 22	*Secondair* 26
3.	gauw getroost	8	2
	lang nawerken	6	22
6.	gauw	18	13
	uren, dagen, weken	2	12
9.	constant	12	24
	wisselend	5	2
12.	zorgen	6	17
	oogenblik	16	7
13.	nieuwe indrukken	14	5
	oude herinneringen	1	14
14.	verandering	15	6
	zelfde omgeving	7	19

Het blijkt direct, dat we hier weer twee groepen hebben, die zich omgekeerd verhouden, wat primaire en secondaire functie betreft. Ook hier, als bij de emotionaliteit, een kwestie van „min of meer". Inderdaad zeer begrijpelijk: afwezigheid van secundaire functie is even onmogelijk als afwezigheid van emoties. De sterkst uitgesproken verschillen vinden we bij vraag 12, 13 en 14, zooals te verwachten was. Vraag 3 en 9 staan in het teeken der sec.

functie (zie blz. 12) en vraag 6 merkwaardiger wijs in dat der primaire functie.

Op andere verschillen, die zich bij deze groepen mochten voordoen is dus geen invloed uitgeoefend.

Activiteit en niet-activiteit.

Wanneer een voorstelling met sterken gevoelstoon op den voorgrond treedt, kan het zijn, dat deze tot handeling aanleiding geeft. Verschillende factoren bemoeilijken het overheerschen van een dergelijke voorstelling. Bij emotioneelen zijn de voorstellingen voorzien van een sterken gevoelstoon. De strijd zal dus heftig zijn. Sterke secondaire functie zal met zich meebrengen, dat véél voorstellingen een invloed gaan uitoefenen. Zoo zien we, dat de motief-voorstelling door allerlei omstandigheden een invloed ondervindt. Niet steeds, al is er een overwegen in een bepaalde richting, komt het tot handelen.

Prachtig illustreeren enkele monologen van Shakespeare dit. In de eerste plaats „Launcelot Gobbo" uit „The Merchant of Venice". Hij verkeert in grooten tweestrijd, of hij bij Shylock zal blijven ja dan neen. Aan den eenen kant is het zijn geweten, dat hem zegt bij zijn meester te blijven. Maar aan den anderen kant tracht de duivel hem over te halen weg te loopen. Eindelijk overwint de laatste („the fiend gives me a more friendly counsel"). Gobbo loopt weg. De (lust)voorstelling, van Shylock verlost te zijn, had hier dus den sterksten gevoelstoon.

Daartegenover zijn te stellen de monologen van Hamlet.

Hij overweegt zijn motieven tot in het oneindige, ondanks den grooten gevoelstoon, welke aan die motief-voorstelling zit, komt hij niet tot handelen. De veelheid der voorstellingen veroorzaakt een voortdurend analyseeren van besluiten en tot daden komt Hamlet niet.

Is dit nu enkel een kwestie van emotionaliteit en secondaire functie? Met andere woorden: is het alleen het moeilijk tot stand komen der motief-voorstelling, dat het handelen remt? Ongetwijfeld niet. Het is een ervaringsfeit, dat de één veel sterkere motieven noodig heeft om tot handelen te komen dan de ander. Voor den een is het werk een behoefte; de ander heeft sterke emotioneele doelvoorstellingen noodig om tot daden te komen. Actieve naturen handelen bij wijze van spreken, *vanzelf;* niet-actieve moeten steeds een weerstand overwinnen. Het *veel* werken is zonder meer geen criterium voor activiteit, wel de manier waarop. Immers een niet-actief examinandus, die vlak voor zijn examen niet anders doet dan studeeren „handelt" geweldig, maar op de wijze van een niet-actieve: hier is n.l. de emotie van het examen, die tot werken aanleiding geeft.

We hebben dus het volgende: voor een handeling is een motief-voorstelling noodig. Dit heeft op zich zelf nog niets met activiteit te maken. Het verschil tusschen de groepen zit hierin, dat: actieven zwakke, niet-actieven daarentegen sterke motieven noodig hebben om tot handelen te komen.

Wanneer we deze twee dingen goed onderscheiden, worden schijnbare contradicties duidelijk. Actief-secondairen handelen bij voorbeeld soms niet zoo snel als niet-actief primairen. Dit komt, omdat de sterke secondaire functie het overheerschen der motief-voorstelling bemoeilijkt. De primair functioneerende heeft daar geen last van: slechts zijn niet-activiteit moet hij overwinnen. Heeft de actief-secondaire eenmaal zijn motiefvoorstelling, (die er bij de primaire direct is) dan handelt hij ook subiet.

Het spreekt vanzelf, dat verschillen in deze functies weer vèrstrekkende gevolgen zullen hebben.

De strijd der voorstellingen is op zich zelf iets, wat als onaangenaam wordt ondervonden. De manier om er een eind aan te maken is: handelen. De actieve heeft dìt dus op den niet-actieve voor.

Uit de herediteitsenquête blijkt, dat juist de actieve typen het meest opgewekt zijn. Verder de primair-functioneerenden en niet-emotioneelen, waar de strijd immers minder heftig is. Juist het sanguinische type (actief-primair-niet emotioneel) is ook, wat andere eigenschappen betreft, als het psychologische type te beschouwen, dat het meest de manie nabij komt. Deze psychose kenmerkt zich immers door de groote activiteit der patiënten. Geen één onaangename ervaring geeft aanleiding tot een reeks sombere voorstellingen: immers hij kan ze direct uiten door zijn activiteit. Zoo heeft de maniacus zijn driftbuien. Zijn deze afgeloopen dan is de even opgekomen onaangename stemming weg, zonder spoor na te laten. Niet-actieven zullen veel meer de kans loopen, dat hun voorstellingen in dien onaangenaam ondervonden strijd blijven.

Het middel (activiteit) om er een eind aan te maken, missen ze.

Zoo is het te begrijpen, dat het zieleleven van den niet-actieven mensch zich veel meer in zich zèlf afspeelt, in tegenstelling met den actieven die veel meer in de buitenwereld leeft. Immers handelen is absoluut aan de buitenwereld gebonden.

Het is overbekend, dat arbeid het middel is, om smart te vergeten. In den mensch, die bij de pakken neerzit, kan men tijdelijk den melancholicus zien. Absoluut beheerscht zijn door één deprimeerend complex, maakt hem het werk onmogelijk. De actieve kan zijn emoties uiten en dit is een geweldig voordeel.

Zoolang dit niet gebeurd is, worden ze als iets pijnlijks gevoeld.

Hoe vaak kan men de intens bedroefde vrouw niet hooren zeggen „ik wou, dat ik maar eens goed uit kon huilen. . . .” Onzekerheid is moeilijker dan treurige zekerheid soms.

Als de groote spanning voor een examen heeft opgehouden, wordt dat als een aangename gewaarwording gevoeld, zelfs al vàlt de uitslag tegen. Aan den innerlijken

strijd is namelijk een einde gemaakt. Het zakken voor het examen kan dan natuurlijk weer oorzaak zijn van een nieuwe depressie.

Hoe is deze weg te krijgen?

Voor den actieven mensch is dit weer veel gemakkelijker. Immers hij vindt gauw genoeg iets, wat hem in beslag neemt. De buitenwereld immers is hem goed bekend. Nieuwe ervaringen neemt hij gretig op, de daaraan vastgeknoopte voorstellingen verwerkt hij en handelt daarnaar. Zoo krijgt de sombere voorstelling al heel gauw concurrenten, die den gevoelstoon ervan verzwakken.

Veel langer zal de niet-actieve onder den indruk blijven. De buitenwereld immers is hem vreemd. De verwerking van zijn depressie moet zich heelemaal in zich zelf afspelen.

Natuurlijk spelen hier emotionaliteit en secondaire functie ook een rol. Deze is echter anders. Beide zullen het voortduren van de sombere voorstelling in de hand werken. Omgekeerd zullen primaire functie en niet-emotionaliteit het *ontstaan* tegenwerken. Maar voor het verdrijven is voor alles activiteit noodzakelijk.

Ieder kent het beeld van den neurasthenicus, futloos op den divan liggend, geheel verdiept in zijn muizenissen. Een ander lukt het, zijn belangstelling op te wekken en weldra is van moeheid geen sprake meer: de patiënt heeft even zijn activiteit terug.

Het typische van den niet-actieve dus: een leven in zich zelf met een moeilijkheid, om zijn emoties te uiten, werpt een eigenaardig licht op twee typen acteurs n.l. de actieve en de niet-actieve.

Daarom heb ik hier even langer over uitgeweid.

De vragen welke dienden voor de vaststelling der activiteit waren:

2. Is u geneigd correspondentie, die toch afgedaan moest worden *binnen 8 dagen in orde te maken* of te *laten liggen?*

8. Werkt *ge regelmatig* of *bij tijden veel?*

11. Doet ge in vrije uren graag *plezierwerk* of maakt ge het u liever *gemakkelijk?*

15. Is u *steeds met liefde* aan het werk of voelt u zich soms *tot niets in staat.*

Op grond van deze vragen kon worden vastgesteld, dat onder de artisten waren:

actief	33
niet-actief	20.

De overige 5 waren weer twijfelaars, die bij de vergelijking buiten beschouwing werden gelaten. Een nadere bespreking der vragen is dunkt me niet noodzakelijk.

Vergelijken we beide groepen.

		actief (33).	niet-actief (20).
2.	binnen 8 dagen	27	7
	laten liggen	6	12
8.	regelmatig	25	0
	bij tijden veel	4	20
11.	plezierwerk	26	8
	gemakkelijk	3	9
15.	met liefde	29	9
	tot niets in staat	4	7.

Het is een verblijdend iets, dat de vraag welke het meest direct het psychologische begrip activiteit nabij komt, zulke sterke verschillen aangeeft. Alle niet-actieven werken *bij tijden veel,* iets wat juist een anderen invloed vooronderstelt.

Onbewust typeerde een acteur zijn niet-activiteit door zijn antwoord op vraag 2: „direct of nooit."

Hier dus weer twee groepen tegenover elkander zich omgekeerd verhoudend wat activiteit betreft.

CONTROLE OP DE INDEELING.

Op deze manier zijn dus 6 groepen bijeen gebracht, die onderling vergeleken kunnen worden. Het allermooist zou zijn als langs inductieven weg zekere correlaties aan 't licht konden worden gebracht, die dan later het onderwerp van kortere of langere besprekingen konden uitmaken. Het is helaas bij dit betrekkelijk kleine aantal proefpersonen niet mogelijk, de groepen onderling te vergelijken met behulp van procenten. De kans op fouten is dan groot. Daarmee is echter allerminst gezegd, dat de procenten waardeloos zouden zijn.

De vragen zijn zóó gesteld, dat de antwoorden in één of andere richting worden gegeven.

Voor vraag 1 werd gevonden:

	emotioneel (36)	niet-emotioneel (22)
meer	31 = 86.1 %	5 = 22.7 %
minder	3 = 8.3 %	12 = 54.5 %

Was het aantal grooter dan kon eenvoudig gezegd worden:

86.1 % der emotioneelen trekt zich onaangename ervaringen meer aan tegen 22.7 % der niet-emotioneelen. Gezien het kleine aantal is dit gevaarlijk. Wanneer echter het *meer* ten opzichte van het *minder* bij elke groep vergeleken wordt, wordt de zaak anders.

Wanneer bij de emotioneelen „meer" tot „minder" zich verhouden als 31 : 3 en bij de niet-emotioneele als 5 : 12 dan is het toch dunkt me niet te gewaagd om conclusies in een bepaalde richting te trekken, zoo de verschillen sprekend zijn.

Om practische redenen zullen niettemin toch procenten worden ingebracht, aangezien dit het onderzoek duidelij= ker zal maken. In principe blijft het immers hetzelfde of we tegenover elkaar stellen: 31 : 3 en 5 : 12 dan wel 86.1 % : 8.3 % en 22.7 % en 54.5 %.

Het eerste werk zal nu moeten zijn, een controle op onze vragen.

Voor emotionaliteit werden gebruikt vraag 1, 4 en 10. Gaan we den invloed der andere functies hierbij na, dan blijkt het volgende:

Vraag 1.	E(36)	nE(22)	A(33)	nA(20)	P.(22)	S.(26)
meer	31 = 86.1 %	5 = 22.7 %	20 = 60.6	12 = 60 %	9 = *40.9*	*76.9 %*
minder	3 = 8.3 %	12 = 54.5 %	9 = 27.3	6 = 30 %	8 = *36.4*	*19.2 %*

Hieruit zou men opmaken, dat de activiteit er betrek= kelijk minder toe doet. Bij de primairen en secondairen worden echter geheel andere verhoudingen gevonden. Daar blijkt, dat het zich aantrekken van onaangename ervaringen veel sterker bij secondairen voorkomt, iets wat we op grond van een vroegere bespreking van deze vraag al voorspelden.

Hier werkt dus de secondaire functie de emotionaliteit in de hand of beter gezegd, de beantwoording van deze vraag in emotioneele richting wordt bevorderd door de secondaire functie.

Vraag 4.

Bij de bespreking van deze vraag werd de verwachting uitgesproken, dat de primaire functie het zich *warm* maken in de hand zou werken.

Hier blijkt:

	E	n E	A	n A	P.	S.
koel	11.1 %	50 %	24.2 %	20 %	22.7 %	26.9 %
gauw warm	86.1 %	22.7. %	66.6 %	60 %	63.6 %	61.5 %

Merkwaardigerwijs doen nòch àl= of niet activiteit, nòch primaire of secondaire functie een invloed gelden. Dit is

in tegenstelling met de herediteitsenquête, die aangeeft dat zoowel emotionaliteit als primaire functie „Heftigkeit" in de hand werkten.

Vraag 10.

	E	nE	A	nA	P.	S.
sterk wisselend	61.1 %	18.2 %	36.4 %	65 %	68.2 %	34.6 %

Het gemiddelde procent is 45. Hier schijnen dus emotionaliteit, niet-activiteit en primaire functie factoren voor de wisselende stemming te zijn, iets wat geheel in overeenstemming blijkt met de heriditeits-enquête en van het biographisch onderzoek.

Hier werkt dus de primaire functie de beantwoording in de richting der emotionaliteit in de hand.

Tevens pleiten deze procenten voor een juiste groepeering der andere functies.

Bij de scheiding der emotioneelen en niet-emotioneelen hebben dus andere factoren een groote rol gespeeld. Bovendien werden 11 artisten, waarvan in géén der twee richtingen een besluit kon worden genomen tot de niet-emotioneelen gerekend. Het blijkt dus, dat we niet twee *scherp* tegenover elkaar staande groepen zullen krijgen. Om langs *inductieven* weg tot besluiten te komen, zal de grootste voorzichtigheid moeten worden betracht.

Intusschen is de scheiding toch niet geheel waardeloos. Bij de eerste groep waren er zeer veel, die *sterk* emotioneel waren, die dus alle vragen in de richting der emotionaliteit beantwoordden.

Is het dan misschien niet sterk sprekend, toch staan hier wel twee groepen tegenover elkaar.

In 't algemeen trouwens is een oordeel over de emotionaliteit ook langs objectieven weg zeer moeilijk.

Hoe eigenschappen, die op primaire of secondaire functie berusten, van emotionaliteit en activiteit een invloed ondervinden, is altijd een buitengewoon interessant

onderzoek. Uit de herediteitsenquête blijkt namelijk, dat onder de primairen meer emotioneelen en niet-actieven voorkwamen, terwijl omgekeerd onder de secondairen meer actief- en niet-emotioneelen vertegenwoordigd waren.

Hieruit mag *niet* besloten worden, dat het overwegen der primaire functie als zoodanig door emotionaliteit en niet-activiteit bevorderd wordt, maar dat *eigenschappen* in de eerste plaats afhankelijk van primaire functie óók door emotionaliteit en niet-activiteit worden begunstigd.

Heymans en Wiersma konden aantoonen, dat dit inderdaad het geval was: op 3 uitzonderingen na werden alle vragen, pleitende voor primaire functie, door genoemde andere factoren net zoo begunstigd.

De bij deze enquête gebruikte vragen zullen ook op deze manier worden beschouwd. Hier zullen de procenten gebruikt worden. Dit is echter alleen voor de contrôle.

Alvorens daartoe zal worden overgegaan is het noodzakelijk eenige opmerkingen te maken.

In de eerste plaats zijn de invloeden niet sterk en dus kunnen ze bij een gering aantal proefpersonen gemakkelijk tot fouten aanleiding geven. Kunnen de groepen deze zware toets doorstaan des te beter; kunnen ze het niet dan zegt dat nog niet dat de indeeling verkeerd is.

Verder werd al gewezen op het verdacht hooge aantal acteurs, bij wie de smart *lang* blijft *nawerken* en die *constant* in hun sympathie zijn. Vooral deze laatste eigenschap lijkt me sterk geflatteerd. Integendeel voor zoover ik acteurs leerde kennen zou ik eerder aan een stèrk wisselen in sympathieën gelooven dan omgekeerd. Wat waarschijnlijk de oorzaak daarvan is werd al vroeger besproken.

Het feit, dat vraag 6 ook sterk in primaire richting werd beantwoord zal misschien invloed uitoefenen.

Al vroeger werden de vragen 3, 6, 9, 12, 13 en 14 vergeleken in verband met primaire en secondaire functie. Hier kan dus volstaan worden met de andere groepen enkel in rekening te brengen.

		E	n E	A	n A	Gem.
3.	gauw getroost	22.2 %	27.3 %	27.3 %	25 %	24 %
	lang nawerken	61.1 %	54.5 %	57.6 %	55 %	57 %
6.	gauw	75 %	68.2 %	57.6 %	75 %	66 %
	uren, dagen weken	30.6 %	22.7 %	30.3 %	25 %	29 %
9.	constant	69.4 %	63.6 %	78.7 %	65 %	69 %
	wisselend	20.2 %	22.7 %	15.2 %	25 %	26 %
12.	zorgen	36.1 %	59.1 %	54.5 %	30 %	45 %
	in 't oogenblik	58.3 %	31.8 %	36.4 %	65 %	48 %
13.	nieuwe indrukken	33.3 %	50 %	42.4 %	30 %	
	oude herinneringen	33.3 %	36.4 %	36.4 %	35 %	
14.	verandering	36.1 %	40.9 %	27.3 %	50 %	38 %
	zelfde omgeving	61.1 %	54.5 %	66.6 %	50 %	59 %

Bij vraag 3 blijkt, dat niet-emotioneelen iets meer „gauw getroost" zijn; emotioneelen meer nawerking van smart hebben. Actieven en niet-actieven verschillen practisch niet.

Volgens deze cijfers zouden niet-emotioneelen dus sneller getroost worden. Hier werken dus emotionaliteit en niet-activiteit *niet* als de primaire functie.

Vraag 6 levert, wat emotionaliteit betreft, ook niets op. Voor beide tegenovergestelde eigenschappen vinden we hoogere procenten. Daarentegen schijnt niet-activiteit hier wèl bevorderend te werken.

„Constant" schijnen de emotioneelen iets meer. „Wisselend" echter is bij beide groepen gelijk. De al- of niet-emotionaliteit is hier van twijfelachtigen invloed. De niet-actieven toonen zich blijkbaar meer wisselend, vergeleken bij de actieven.

In vraag 12 is het duidelijk opvallend hoe hier emotio=naliteit en niet=activiteit meer in de richting der primaire functie gaan.

Zijn de procenten bij de emotioneelen, wat betreft het interesseeren voor *nieuwe indrukken* of leven in *oude herinneringen* gelijk, de niet=emotioneelen zoowel als de actieven schijnen de eerste eigenschap meer te bezitten.

De zucht naar verandering is iets meer bij niet=emotioneelen en niet=actieven.

De invloed doet zich dus als volgt gevoelen. *Gauw verzoend; wisselend in sympathieën;* zucht naar *verandering* wordt door niet=activiteit in de hand gewerkt, het meer *leven in 't oogenblik* (typisch primair!) door emotionaliteit en niet=activiteit.

Daartegenover staat, dat niet=emotioneelen *gauwer getroost zijn* en meer van *verandering* houden, als zich voor *nieuwe indrukken* te interesseeren. Dit laatste komt ook meer bij actieven voor. Vergelijken we dit met de resultaten der herediteitsenquête dan blijken ook daar de niet=emotioneelen zich *sneller te troosten* en zich meer voor *nieuwe indrukken* te interesseeren.

Dus bleken ook deze juist van den regel af te wijken.

Het verschil tusschen beide uitkomsten wat uitzonderingen betreft, zit in vraag 14 en 6; uit de groote enquête n.l. blijkt, in tegenstelling met deze, dat emotioneelen meer van verandering houden en actieven zich gauwer verzoenen.

Waar het om zulke subtiele verschillen gaat en over het geheel toch een overeenstemming niet te loochenen is, wordt de waarschijnlijkheid grooter, dat de indeeling in deze groepen correct is.

Vraag 12; zoo karakteristiek voor het verschil tusschen primaire en secondaire functie, liet zich niet vergelijken met de herediteitsenquête.

De invloed der emotionaliteit en niet=activiteit kwam echter duidelijk aan het licht.

Wat de emotionaliteit betreft, deze bleek het minste van positieven invloed. De minder scherpe scheiding tusschen beide groepen kwam hier dus al te voorschijn. Niet vergeten moet echter worden, dat bij de zooeven gemaakte vergelijking, zooals reeds werd opgemerkt, een negatief resultaat nog niet tégen een juiste indeeling had gepleit.

Rest ons nu nog de vragen betrekking hebbend op activiteit nader onder 't oog te zien.

Reeds vroeger werden actieven en niet-actieven met elkaar vergeleken. Interessant is het nu andere invloeden ook na te gaan. Procentsgewijs bleek het volgende.

		E	n E	P.	S.	Gem.
2.	binnen 8 dagen	63.9 %	59.1 %	59.1 %	73.1 %	62
	laten liggen	36.1 %	31.8 %	31.8 %	26.9 %	34
8.	regelmatig	52.8 %	36.4 %	13.6 %	65.4 %	47
	bij tijden veel	47.2 %	40.9 %	72.7 %	30.8 %	45
13.	plezierwerk	58.3 %	77.3 %	72.7 %	57.7 %	66
	gemakkelijk	25 %	18.2 %	18.2 %	26.9 %	22
15.	met liefde	75 %	72.7 %	72.7 %	73.1 %	71
	tot niets in staat	22.2 %	22.7 %	22.7 %	19.2 %	21

Een vergelijking met de uitkomsten der herediteitsenquête is een proef op de som voor bovenstaande groepen. Natuurlijk is de eisch zeer zwaar bij een in verhouding met de herediteitsenquête zeer klein aantal.

Uit 't bovenstaande blijkt, dat er geen groot verschil is tusschen emotioneelen en niet-emotioneelen wat vraag 2 betreft. Immers we vergelijken de tegenovergestelde eigenschappen telkens bij een zelfde groep en bovendien dan daarna de groepen met elkaar.

Welnu 63.9 : 36.1 verschilt niet noemenswaard van

59.1 : 31.8. Daarentegen is het *binnen 8 dagen* afdoen van correspondentie veel meer bij de secondairen uitgesproken. De tegenvraag verhoudt zich net andersom. Hetzelfde geldt voor *regelmatig* werken. Wat emotionaliteit betreft is hier geen duidelijke invloed. Echter de secondaire functie toont weer een sterken invloed n.l. op het regel=matige werk. *Plezierwerk* schijnen de niet=emotioneelen meer te doen dan emotioneelen. *Primairen* meer dan secondairen.

Vraag 15 toont absoluut geen verschil tusschen de groepen.

Dus vlug afdoen van correspondentie en regelmatig werk vinden we vooral bij secondairen; plezierwerk in vrijen tijd daarentegen bij primairen en niet=emotioneelen.

Verrassend is de overeenstemming met de herediteits=enquête, die precies hetzelfde toont, wat secondaire en primaire functie betreft.

De emotioneelen bleken daar vooral *bij tijden te werken*. Dit wordt hier niet bevestigd, maar ook niet tegengespro=ken. De neiging het zich gemakkelijk te maken, die bij de herediteitsenquête vooral den emotioneelen toe zou komen, vindt hier geen overeenstemming daarmee. Een vraag naar „luiheid" kon natuurlijk niet worden gedaan.

Op grond van deze vergelijkingen met het materiaal van Heymans en Wiersma mag dunkt me wel de vrij groote waarschijnlijkheid worden geopperd, dat de indee=ling in actieven tegenover niet=actieven en primairen tegenover secondairen correct is geschied.

Minder scherp, zooals helaas te verwachten was, staan de emotioneelen en niet=emotioneelen tegenover elkaar.

Nog enkele vragen zijn gedaan, welke naar de heredi=teitsenquête zijn opgesteld.

Ook deze moeten nu eerst worden vergeleken.

Daarna komen eenige algemeene vragen nog ter sprake, waarbij a priori is te verwachten, dat een invloed van

het vak niet uitgesloten is. Immers: niet vergeten mag worden, dat hier weliswaar een groep „menschen" wordt onderzocht (dus dezelfde psychologische wetten zich doen voelen) maar buiten dat is hier van een *speciale* categorie menschen, onder bijzondere omstandigheden, sprake.

Ter contrôle hebben we nog vraag 5, naar het al of niet vlugge besluit. Hierbij bleek:

	E	n E	A	n A	P.	S.
vlug	50 %	45.5 %	63.6 %	30 %	63.6 %	38.5 %
niet-vlug	47.2 %	50 %	33.3 %	65 %	36.4 %	53.8 %

Wat de emotioneelen betreft: hier is een twijfelachtige meerderheid der emotioneelen, die snel kunnen besluiten. Practisch gesproken is de verhouding gelijk.

Daar tegenover staat, dat vóór alles de *actieven* snel besluiten en de *primairen* ook duidelijk vlugger dan de secondairen.

Besluiteloosheid wordt vóór alles bij niet-actieven gevonden.

De herediteitsenquête geeft in overeenstemming hiermee, dat actieven het meest „resoluut" zijn en dat dit in sommige gevallen door primaire functie werd bevorderd, en bovendien door niet-emotionaliteit. Besluiteloosheid was typisch met emotionaliteit, secondaire functie en niet-activiteit verbonden.

Hier dus weer een treffende overeenstemming met activiteit, niet-activiteit, primaire en secondaire functie.

Invloed der emotionaliteit bleef hier weer achter.

Het mag hier nog even opgemerkt worden, dat op deze vraag niet de minste invloed is uitgeoefend. Overeenstemming pleit dus voor juiste indeeling.

Als tweede vraag is de „stemming" te nemen. Deze lijkt me vooral in een subjectieve enquête op z'n plaats. Daarom werd *kalme* in tegenstelling met *wisselende* stemming ook als criterium voor niet- dan wel emotionaliteit genomen.

Uit deze enquête blijkt:

	E	n E	A	n A	P.	S.
kalm	5.5 %	40.9 %	27.3 %	10 %	9.1 %	23.1 %
opgewekt	25 %	36.4 %	36.4 %	20 %	36.4 %	23.1 %
down	22.2 %	22.7 %	24.2 %	15 %	4.5 %	34.6 %
sterk wisselend	61.1 %	18.2 %	36.4 %	65 %	68.2 %	34.6 %

Groep voor groep genomen valt op, het overheerschen der wisselende stemming bij emotioneelen, (zegt hier echter niets) primair-niet-actieven, zooals reeds opgemerkt geheel in overeenstemming met H e y m a n s en W i e r s m a.

Onderlinge vergelijking geeft het volgende:

kalm: niet-emotioneelen, actieven en vooral secondairen. Dit geheel als bij de herediteitsenquête.

opgewekt: niet-emotioneelen; actieven en primairen. Volkomen gelijk met de resultaten der herediteitsenquête en van het biographisch onderzoek.

down: actieven en vooral secondairen. Dit verschilt in zoover van de groote enquête, dat daar niet-actieven en emotioneelen meer down gestemd waren. Overeenkomst is er, wat betreft de secondaire functie.

Thans kan worden overgegaan tot de speciale psychologie van den acteur. Allereerst zal diens verhouding tot zijn rol worden beschouwd. We hebben hier zoo nu en dan procenten gebruikt, hoewel dit bij een klein aantal steeds gevaarlijk is.

Echter in een heel enkel geval, waar een controle uitgeoefend werd, die strenge eischen stelde aan de juistheid der indeeling, werden groepen wel eens onderling vergeleken.

Waar nu gebleken is, dat toch in 't algemeen een vrij sterke overeenkomst bestaat met de resultaten der herediteitsenquête, mag toch dunkt me wel aan de juistheid van de indeeling worden vastgehouden. Alleen, zooals gezegd, is de scheiding der emotioneelen en niet-emotioneelen gering.

De reden, waarom deze niettemin in dezen vorm zal worden gehouden is al nader uiteengezet.

———————

DE ACTEUR EN ZIJN ROL.

HET eerste, wat een acteur te doen heeft is: het te spelen stuk te lezen. Niet onmogelijk komt hierbij al iets voor den dag, waardoor de tooneelkunstenaar zich onderscheidt. Dit is trouwens zonder meer van zelf sprekend. Een krant wordt ook op geheel verschillende manieren gelezen. De diverse motief-voorstellingen maken uit of eerst het kamerverslag, de sport, het feuilleton of de recensies worden opgeslagen. Zoo zal de acteur allicht gauwer een stuk lezen met het idee, „welke is een mooie rol voor mij."

Dit is echter de bedoeling niet. In het algemeen kan, geloof ik, een roman zoowel als een tooneelstuk op twee manieren gelezen worden, die tot op zekere hoogte tegenover elkaar staan.

In de eerste plaats kan men het stuk eenvoudig *beschouwen*, den opbouw bestudeeren, den gang van het stuk in 't algemeen nagaan. Maar ook kan men vooral met de *personen* meeleven, hun emoties aanvoelen en het werk als een geheël minder waarnemen. Een dergelijk persoon zal geen nuchter oordeel kunnen geven. Absurde dingen zal hij overzien, doordat de opgewekte voorstellingen zoo sterk emotioneel zijn, dat ze objectieve beschouwing uitsluiten.

Ik herinner mij een Fransch blijspel [1]) waarin sprake is van een station 25 K.M. verwijderd van de plaats der handeling. Een persoon gaat er heen loopen, komt na een kwartier terug en vertelt, wat op het station gebeurde. Men leeft ongemerkt zóó met de persoon mee, men is zóó in spanning over wàt er op dat station gebeurde dat de

---

1) Benjamine. La chocolatière.

technische fout in 't blijspel overzien wordt. Het is waarschijnlijk, dat emotionaliteit een dergelijke manier van lezen in de hand werkt. Maar ook, vooral voor den toeschouwer, zal niet-activiteit een rol spelen. Neem bovengenoemde fout. Hier werd iets onmogelijks over het hoofd gezien, doordat andere emoties geen plaats overlieten voor een kalm oordeel.

Hoe sterker nu deze emoties, hoe meer kans op een foutief oordeel.

Maar er is meer. Een dergelijke fout kan alleen bemerkt worden door den objectief kijkenden mensch, die dus gewend is zich in de buitenwereld te bewegen. Hem zal een dergelijke contradictie veel gauwer opvallen. Er is reeds op gewezen, hoe dit voor alles de actieven doen. De niet-actief-emotioneel zal veel gauwer geheel in zijn droomen opgaan: het stuk op zich zèlf laten inwerken; terwijl de actief-niet-emotioneel veel beter waarneemt. In het algemeen is goed waarnemen vooral gebonden aan activiteit.[1])

Wanneer we deze twee typen tegenover elkaar stellen, moeten nog meer verschillen voor den dag komen. Zij, die vooral met de *personen* meeleven, zullen gauwer het geheel vergeten. De inhoud als zoodanig heeft minder hun interesse. Zij onthouden een enkel emotioneel gebeuren, een enkel op zich zelf staande figuur, ja, een acteur wist nog wel een paar zinnen uit een vroeger klein emotioneel rolletje, maar wat er verder in het stuk gebeurde, was hij vergeten.

Daar tegenover staan de actieven, die meer het geheél beschouwen en daardoor beter onthouden.

Inderdaad gaf de herediteitsenquête de beste uitkomsten wat onthouden betreft voor actief-niet-emotioneelen.

Verder veronderstel ik, dat de actieve mensch bij het lezen of zien van een stuk de uitgebeelde figuur eerder vergelijkt met personen uit zijn omgeving. Immers de actieve beschouwt, de niet actieve laat op zich in werken.

Het zoo juist gevoerde betoog gold in 't algemeen twee

---

1) Heymans en Wiersma.

typen, welke onder gewone menschen voorkomen. Waarschijnlijk zal die scheiding ook voor acteurs doorgaan.

Is er nu nog iets anders?

Een van onze grootste acteurs gaf als commentaar bij vraag 42: „Leest u bij voorkeur tooneellectuur of ook andere?”

„alleen studieboeken over dramatische literatuur, regiekunst, decorkunst, doch geen tooneelstukken, die *speel* ik — doch lees ze alleen als ik ze regisseeren moet — stukken zijn om gespeeld en niet om gelezen te worden.”

Het is moeilijk uit te maken, wat precies zijn bedoeling is. Mogelijk is het, dat hij iets dergelijks meent: wanneer ik regisseer moet ik het stuk lezen met een objectieven blik. Kleine technische dingen (persoon A mag B niet zien, dus moet A wachten tot B weg is enz.) maken een inleven in de figuur dus onmogelijk.

Misschien bedoelt deze kunstenaar met spel: de subjectieve verwerking der voorstellingen (eventueel nog omzetting in activiteit, d.i. acteeren).

Het feit, dat hij dit zoo typisch uitdrukt, doet wel degelijk een verschil in de manier van lezen veronderstellen.

Waar dus het lezen een belangrijke factor is voor den acteur, is een vraag in die richting gedaan, omtrent het veel of weinig lezen.

Het resultaat was als volgt:

	E	n E	A	n A	P.	S.
veel	75 %	68.2 %	66.6 %	70 %	72.7 %	61.5 %
weinig	25 %	27.3 %	27.3 %	25 %	18.2 %	30.8 %

Veel verschil tusschen de groepen stuk voor stuk is er niet. Wel schijnen de primairen iets meer te lezen dan secondairen. Dat hier geen directe overeenkomst is met de herediteitsenquête behoeft geen verwondering te wekken. Hier hebben we n.l. een categorie, die op een speciale manier tegenover „lezen” staat.

Ook vraag 41, naar den aàrd der lectuur, toont geen groote tegenstellingen.

	E	n E	A	n A	P.	S.
tooneellectuur	19.4 %	13.6 %	18.2 %	20 %	22.7 %	19.2 %
andere	41.7 %	31.8 %	42.4 %	40 %	36.4 %	38.5 %
beide	36.1 %	50 %	39.3 %	35 %	40.9 %	42.3 %

Wel valt op hoe in 't algemeen weinig tooneellectuur wordt gelezen. Misschien is door bovengenoemden acteur de reden al gegeven. Het lezen van tooneelstukken is voor den acteur geen „ontspanning".

Verschillende regisseurs gaven aan: „noodgedwongen tooneelstukken". Dit pleit ook voor de opvatting, dat acteurs op een speciale manier „lezen".

Het verdere onderzoek zal daar misschien een nauwkeuriger begrip van geven.

De principieel verschillende manieren, waarop in 't algemeen gelezen kan worden, zijn reeds ter sprake gekomen. In ieder geval zal het gevolg van de lectuur zijn: een aantal opgewekte voorstellingen.

We hebben ons een beeld geschapen van de door den auteur gegeven figuur. Dit gaat steeds op. Of we hebben een voorstelling van een goed of slecht (enz.!) persoon, òf we hebben een voorstelling van iemand, die ons aan zeker persoon uit onze omgeving doet denken. Het behoeft nauwelijks te worden opgemerkt, dat we in 't algemeen beide zullen hebben.

Hiermee zijn we als gewoon mensch, een stuk lezend b.v. voor ontspanning, klaar. Er kan korter of langer over gesproken worden, gecritiseerd, geapprecieerd, maar eigenlijk is 't voornaamste afgeloopen als we ons een voorstelling van de figuur hebben gemaakt.

Anders bij den acteur. Nu begint zijn taak pas. Nu moet hij die figuur gaan uitbeelden. Op den opbouw van de figuur zal ik nog nader terugkomen. Eerst iets over het *uitbeelden* in 't algemeen.

Nemen we als analogie een schilder. Wanneer tien

schilders voor hetzelfde model zitten (dus een objectief vaststaand gegeven) dan zullen niettemin tien verschillende beelden ontstaan. Natuurlijk gaat het niet om een grooter of minder groot zijn als schilder. Ja als dezelfde schilder verschillende keeren hetzelfde gegeven uitbeeldt, zullen telkens andere producten voor den dag komen.

Wat is het geval? De kunstenaar neemt zijn object in de buitenwereld waar, ondergaat in een of andere richting een emotie door de opgewekte voorstellingen en creëert daarnaar. De indruk dien het geheel, de oogen, het haar enz. maken, is voor ieder schilder anders en dit heeft invloed op zijn werk. Daardoor legt hij zijn persoon in zijn schepping. Hoe sterker de *beschouwing* van het origineel is, hoe vaardiger zijn hand, des te frappanter wordt de gelijkenis. Hoe minder persoonlijke of beter subjectieve invloeden meespreken, des te zuiverder de waarneming. Omgekeerd hoe mèer het subjectieve gaat meespreken, hoe minder objectieve waarneming dus, des te minder overeenkomst met het origineel. Zeer typisch is het volgende geval. Een modern schilder had een vaasje geschilderd waaronder stond „De erftante". Met den besten wil van de wereld kan men daar toch geen menschelijk wezen in zien. Hier komt het subjectieve zoo sterk uit, dat niemand dan de kunstenaar het verband begrijpt.

Wanneer nu de gang van zaken wordt nagegaan, hebben we bij het schilderen twee zijden:

1°. waarneming;

2°. schepping.

De *waarneming* is nu weer te verdeelen in een objectieve, om even theoretisch te spreken, een emotielooze beschouwing van het origineel (fotographie) en een meer subjectieve die voor ieder anders is.

In de tweede plaats de *schepping*, dat wil zeggen de gave het aldus waargenomen beeld weer te geven. Hiervoor heeft hij dan zijn hulpmateriaal: verf, penseel enz. noodig.

De vaardigheid zal het best tot uiting komen, dat wil

zeggen, het meest gelijkende beeld geven, waar deze wordt gesteund door objectief beschouwen. Dus vooral bij niet-emotioneel-actief-primaire menschen. Deze drie functies bouwen het sanguinische type op.

Zien we nu even of dit met de herediteitsenquête klopt, dan blijkt de deductie juist: het sanguinische type heeft een opvallend hooge frequentie wat aanleg tot teekenen betreft. Nu is teekenen lang niet hetzelfde als schilderen, waar de kleur een geweldige rol speelt, maar voor waarnemen blijft het hetzelfde.

Richten we ons nu tot den tooneelspeler dan kan, geloof ik, in principe hetzelfde worden gezegd.

Bij deze kunst is ook te onderscheiden: waarneming en schepping.

Maar de zaak is oneindig veel meer gecompliceerd. De acteur beeldt niet uit naar een objectief model, maar naar een figuur door den auteur gegeven. Dit is in wezen al een groot verschil met den schilder.

Hieruit blijkt de geweldig groote rol, die het subjectieve speelt bij den opbouw van een stuk of een figuur uit dat stuk. Hoe is Hamlet al niet beschouwd? Hoeveel copie heeft de vraag niet in 't leven geroepen, of Hamlet krankzinnig was of niet. Ja in een film werd de mogelijkheid geopperd: Hamlet is een vrouw.

Dit demonstreert wel heel sterk, hoe weinig houvast de tooneelspeler aan zijn gegeven heeft. Wanneer de auteur bovendien tooneelspeler was en hij zijn figuur zelf zou spelen, dan was een ander acteur pas in ongeveer dezelfde positie als de schilder. Immers dan had hij een objectief voorbeeld. Hij vormt zich daarnaar een min of meer subjectieve voorstelling en schept in die richting zijn eigen uitbeelding.

Wat komt nu ter sprake bij de uitbeelding door den tooneelspeler. Ik neem nu eerst maar aan, dat hij een scherp omschreven voorstelling van zijn figuren heeft.

Het duidelijkst komt dit voor den dag, zoo de toeschouwer even nader wordt besproken. Deze ziet en hoort iets op het tooneel. Verschillende typen doen dat weer anders. Net als bij het lezen, kan weer allereerst het algemeene beschouwd worden, of men leeft meer met de personen zelf mee.

In beide gevallen echter concludeeren we uit stem en gebaar, wat er zich afspeelt. De huilende vrouw doet ons concludeeren, dat die vrouw verdriet heeft. Wel te verstaan de vrouw als *persoon uit dat stuk*. Van de actrice zelf als „persoon" weten we niets.

Dit geldt niet alleen voor het tooneel. In 't gewone leven moeten we net zoo op grond van stem en gebaar concludeeren, wat er in iemand omgaat. Welke voorstellingen iemand heeft, kunnen we nooit direct waarnemen. De uitdrukkingsbewegingen zijn hier een middel; maar geenszins een bewijs, dat daaraan overeenkomstige voorstellingen ten grondslag liggen. Het is gewaagd, om bij het waarnemen van een huilende vrouw direct tot de conclusie te komen, dat ze verdriet heeft.

Dit punt is van buitengewoon belang voor de psychologie van den acteur en zal nog nader besproken worden.

Een feit is het dus, dat de toeschouwer uit *stem* en *gebaar* van den acteur *moet besluiten tot diens gevoelens*, als figuur van het stuk.

Er moet nu eerst nagegaan worden op welke wijze stem en gebaar tot stand kunnen komen.

Dit is aan den eenen kant een zuiver willekeurig iets, aan den anderen kant een onwillekeurig proces. Een melancholisch uiterlijk kan het gevolg zijn van een innerlijke depressie (een uiting daarvan) of eenvoudig bewust worden uitgevoerd.

Hier zijn meteen de twee mogelijkheden gegeven. De eerste manier is niet bewust, maar komt *vanzelf*, de tweede manier is kunstmatig. Het is voor te stellen hoe een kunstenaar met een macht over stem en gebaar tot in de

kleinste finesses een ander kan uitbeelden zóó absoluut juist, dat geen verschil is waar te nemen. Dit vraagt een objectieve kijk, zuiver de stem en gebaren *imiteert* hij: De minste charge veronderstelt al een beschouwen door een subject.

Zoo min als een absolute macht over penseel zonder meer een groot schilder maakt, zoo min zal de meest perfecte imitateur het tot een groot acteur brengen.

Het tooneelspelen is immers oneindig veel meer dan imiteeren. De acteur bootst niet na, maar schept.

Het is duidelijk, dat degene, die de willekeurige macht over stem en gebaar (hiermede is ook mimiek gedoeld) heeft, met een goede waarneming het ver zal brengen in het „*typeeren*". Zijn opmerkingsgave stelt hem in staat, fijne trekjes van een zelfde groep menschen te bestudeeren en deze te vereenigen tot het „type", wat hij dan door zijn gave van uitbeelding kan weergeven.

Hij bereidt den toeschouwer meer een aesthetisch genot dan dat hij tot emotioneele voorstellingen aanleiding geeft. Dat wil zeggen niet allereerst komt de vraag naar voren „wat zou in dien mensch omgaan", maar hij ont- roert direct door zijn uitbeelding, dus een echt aesthetische ontroering. Het spreekt van zelf, dat het typeeren vóór alles gebonden is aan de buitenwereld.

Aan den acteur zullen echter nog andere eischen dan typeeren worden gesteld.

Trouwens de *rol* brengt soms mee, dat meer het uiterlijk dan het innerlijk den voorrrang moet hebben.

Maar anders wordt het als de acteur zijn innerlijke conflicten moet uiten (verg. den melancholicus). Dan zijn er twee mogelijkheden:

1°. hij leeft er zich absoluut in, ondergaat *werkelijk* de conflicten en stem en gebaar komen vanzelf;

2°. hij beschouwt de uit te beelden figuur en doèt als iemand, die dergelijke conflicten ondergaat („typeert" een speciaal geval).

Ik geloof, dat hiermee de vraag duidelijk gesteld is.

We hebben nu teruggeredeneerd en zijn van de *uitbeelding* uitgegaan. Deze bracht ons tot deze twee mogelijkheden.

Om deze verder te bespreken moet eerst worden teruggegaan tot het onderzoek naar den opbouw der te spelen figuur.

Aangezien dit nog heel wat moeilijkheden met zich mee zal brengen, moet eerst de zaak zuiver gedefinieerd worden:

De *type-rol* hangt allereerst af van het talent van den acteur, om uit te beelden. Een goede waarneming werkt gunstig.

Deze als zoodanig zal vooreerst niet ter sprake komen.

Thans het buitengewoon interessante probleem, hoe de *uitbeelding* van *innerlijken* strijd tot stand komt.

Nog één stapje terug en we zijn zoover, dat we na willen gaan, hoe de niet-actieve en actieve acteur zullen verschillen in hun voorstelling van de figuur door den auteur gegeven.

Niet onmogelijk is het, dat ze bij het lezen van een stuk zich net zoo verhouden als andere menschen: ze vormen zich een voorstelling òf meer subjectief gekleurd òf meer in vergelijking met de buitenwereld. Wanneer in aansluiting hieraan de figuur uitgebeeld moet worden, zal de meer „om zich heen ziende" mensch gauwer naar voorbeelden uitzien.

Immers het maakt een enorm verschil, of men tegenover zijn figuur staat: „deze herinnert me aan die persoon uit m'n omgeving", of „dat is net een type als hij", of wel dat men zich geheel in die persoon inleeft, zonder zich aan de buitenwereld te storen.

Ten einde hierover eenige gegevens te verkrijgen werd vraag 39 gedaan: „Stelt u personen uit uw omgeving wel eens tot *voorbeeld* voor de door u uit te beelden figuren of *niet*".

Het resultaat was dit:

	E	n E	A	n A	P.	S.
Voorbeeld	50 %	68.2 %	66.6 %	35 %	63.6 %	57.7 %
niet	47.2 %	22.5 %	30.3 %	55 %	22.7 %	42.3 %

Emotioneelen en niet-emotioneelen vergelijken, doet een meer tot voorbeeld nemen der laatsten uitkomen. Actieven en niet-actieven toonen duidelijk verschil, terwijl de primairen in 't voordeel zijn vergeleken bij de secondairen.

Dit is dus geheel wat op grond der redeneering te verwachten was. Het echt breed in de wereld ziende type, („meer in de breedte dan in de diepte") de actief-niet-emotioneel-primaire sanguinicus zal weer 't meest geneigd zijn tot *voorbeeld* te nemen. Het verband met teekenen (juist waarnemen) is zonder meer duidelijk. Daar tegenover staat de acteur niet tot voorbeeld nemend, die dus echt de figuur in zich zelf verwerkt, geen steun vindt in de buitenwereld: de niet-actieve, emotioneele-secondaire sentimenteele mensch voor wien het sterk fijn doorvoeld innerlijk leven typisch is.

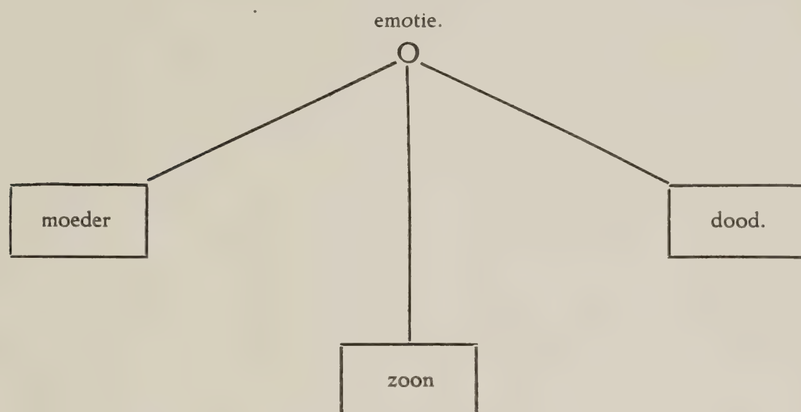
Het spreekt vanzelf, dat daar waar het om het innerlijk van de uit te beelden figuur gaat, het subjectieve vooral op den voorgrond komt. Immers hij leeft zich in door de steun van zijn in secondaire functie verkeerende voorstellingen. Deze laatste zijn voor ieder mensch anders. De een zal dus deze scène dieper aanvoelen, de ander die. De op te bouwen figuur zal langzamerhand vastere trekken krijgen, zooals een actrice schreef: „gaat zweven". Dit is op zich zelf nog niet iets, speciaal voor den acteur van toepassing. Dit speelt zich bij een ieder af; op grond daarvan begrijpen we een stuk.

Om nu het verdere verloop duidelijk te maken diene een voorbeeld.

Veronderstel, dat in een tooneelstuk een moment

voorkomt, waarop „een zoon hoort dat zijn moeder dood is". Om dit te begrijpen zijn zekere voorstellingen en voorstellingscomplexen in het onderbewustzijn noodzakelijk (m.a.w. voorstellingen in secondaire functie verkeerend).

Een schema ter verduidelijking.

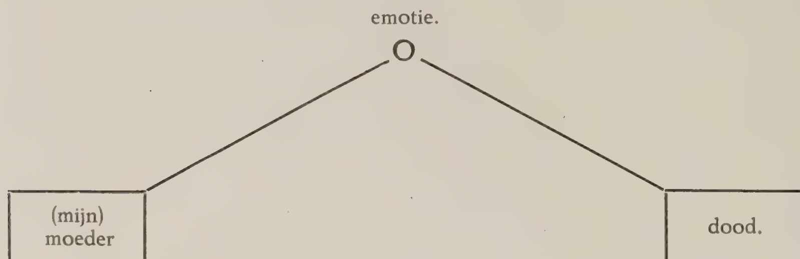


De emotie wordt verkregen doordat drie dingen worden gecombineerd. We denken aan een zoon, aan zijn verhouding tot diens moeder; ik neem nu maar aan, dat er tusschen beide een sympathie bestaat. Deze in één punt vereenigd geven al een zekere emotioneele voorstelling. Maar nu wordt hierbij nog gebracht de voorstelling van den „dood". Thans is een sterker complex ontstaan en daarmee de emotie veroorzaakt door het feit dat: „een *zoon* hoort, dat zijn *moeder dood* is".

Bij het „lezen" van het stuk zal dit mogelijk bij een acteur net zoo gaan. Voor een niet-tooneelspeler houdt het hier bij op. Wel te verstaan dìt complex. Natuurlijk hangt het van de gevoeligheid en het egocentrisch denken af of de emotie grooter of minder groot is en of er nieuwe associaties in die richting ontstaan of niet. Maar essentieel verschillend wordt het voor den acteur zoo hij wil uitbeelden: „gedwongen door die innerlijke emotie.

Dan moet één voorstelling geëlimineerd worden, n.l. de voorstelling van de „zoon".

Het schema wordt:



De emotie wordt dan veranderd in „*mijn* moeder is dood."

Wanneer dus iemand in staat is die voorstelling te verdrijven, zal hij geheel zèlf in de situatie verkeeren en zoo hij daarnaar handelt natuurlijk spel geven. Het lijkt al zeer plausibel. Immers de acteur heèft dan werkelijk verdriet, echte doorvoelde emoties, en de uiting daarvan wordt niet geleid door een bewust tooneelspelen. Hij verkeert in den toestand van den melancholicus. Zijn bedroefde trekken werpen een stempel op zijn uiterlijk. Echter spel kan men zich niet indenken.

Zou hiermee de vraag zijn opgelost? Zou de macht, zich geheel in een ander te kunnen verplaatsen alleen een sine qua non voor den acteur zijn?

De uitlating van een onzer eerste tooneelkunstenaars doet dit zeer sterk betwijfelen.

Op mijn vraag „Is u als u speelt *geheel in uw rol* of kunt ge *opmerkingen* fluisteren geheel buiten uw rol?" geeft hij het volgende commentaar:

„Een goed acteur staat altijd boven zijn rol en bestuurt zijn doen en laten van uit zijn hersens, waar ook voor comediespelen de centrale is...."

„Een acteur, die in zijn rol zit, beheerscht zich zelf en zijn rol niet en kan zijn gedragingen in zijn rol niet contrôleeren." De enquête wijst ook wat getallen betreft niet

in die richting. Bovengenoemde vraag was speciaal om dit probleem gedaan. Voorloopig zullen we deze laten rusten. Slechts de algemeene indruk: 41 % *geheel in rol* tegen 38 % die *opmerkingen maken*, zegt iets n.l. dat *het geheel in de rol* zijn geen vast staand feit is voor acteurs. Maar nòg treffender is het geval wat ik van een acteur hoorde: Een jong actrice had een klein rolletje zóó ingeleefd, dat inderdaad een ongekunstelde huilscene (van binnen uit!) in overeenstemming met het gegeven tot stand kwam. Dit geeft dus geheel weer ons punt van uitgang. Wat was 't resultaat? Een al of niet ingehouden lachen in de zaal!

De schmienk was niet zoo berekend op dit affect en bovendien.... huilde ze leelijk, misschien werd het wel als overdreven gequalificeerd.

Het lijkt dus of het schema ons in den steek laat en we moeten gelooven, dat van *binnen* uit spelen onmogelijk is.

Zou dus de acteur eenvoudig zijn rol lezen en op grond van de *woorden* tot de conclusie komen dat hij nu eens zacht dan weer hard enz. moet spreken en zijn gebaren daarmee in overeenstemming brengen. Immers dit is de tegenovergestelde zijde: het b e s c h o u w e n en niet het i n l e v e n.

Een vraag hiervoor was:

29. „Creëert u de uit te beelden figuren naar aanleiding der *woorden* (dus spreekt ge boos, omdat b.v. in uw rol „ellendeling" staat of wel plaatst ge u *primair in de situatie* (is u dus boos en spreekt ge daarom de woorden vanzelf nijdig uit)".

Het bleek, dat 93 % *primair in de situatie* aangaf. Bovendien uitlatingen als „natuùrlijk primair in de situatie" en „da's nogal logisch" wijzen er op, dat deze vraag op de acteurs een eenigszins naieven indruk heeft gemaakt. Het was voor hen iets, dat van zelf sprak, waar niet eens over gedacht hoefde te worden.

Ook dit brengt ons niets verder. Verschillende feiten

pleiten meer voor deze, andere voor gene opvatting. Nog enkele vragen zijn met het oog op dit probleem gedaan.

Later zullen deze nog ter sprake komen [1]).

Allereerst zal een verklaring gezocht worden voor de besproken tegenstrijdige feiten.

Een poging daartoe zal in het volgende hoofdstuk worden gedaan.

---

[1]) Zie blz. 56.

HET BEGRIP „PERSOON”.

ALVORENS over te gaan tot ons onderwerp moet eerst iets nauwkeurig worden nagegaan. Dit is het begrip „persoon”. Zooals gezegd, is ons bewustzijn opgebouwd uit een aantal bewuste en onderbewuste voorstellingen. Deze kunnen complexen vormen, waaraan de gevoelstonen der voorstellingen een emotie geven. In het voorbeeld, dat in het vorige hoofdstuk werd gegeven, waren alle drie de voorstellingen: „moeder”, „zoon” en „dood” beladen met een zekeren gevoelstoon. Maar de combinatie maakte juist het emotioneele complex waarvan sprake was.

Wanneer nu aangenomen wordt, dat al onze voorstellingen ook onderbewust dergelijke complexen vormen, is het te begrijpen, dat we ook kunnen zeggen: ons bewustzijn omvat complexen van voorstellingen.

Wanneer Hamlet zijn bekende monoloog uitspreekt: „to be or not to be” enz., dan analyseert hij den zelfmoord tot in de kleinste finesses. Ongetwijfeld is bij hem een complex, dat tot suicidium praedisponeert. Zoo noemt hij dan alle argumenten voor en tegen.

„Waarom”, vraagt hij, „zouden we het leven met al zijn ellende bevechten. Beter is het te sterven — te slapen.” Alleen de droom die tijdens dien slaap kan komen weerhoudt hem (for in that sleep of death what dreams may come”). De vrees voor iets na den dood houdt hem tegen. Daarom besluit hij dan maar de slagen van het leven te dragen.

Het is vrij zeker, dat wanneer Hamlet tegenslag krijgt, dat zelfmoord-complex hem direct de neiging zal geven door suicidium er een eind aan te maken. Alleen zijn ver gedreven niet-activiteit redt hem ten slotte. Dit werpt echt een stempel op Hamlet's „persoon".

Dit gaat in 't algemeen op.

De aard van de complexen vormen ten deele den persoon.

Al de vroeger genoemde functies, activiteit, primaire functie enz. zullen de vorming van sommige complexen tegen- of in de hand werken.

Zoo worden ook de neigingen aangekweekt, d.w.z. het overheerschen van een complex in een bepaalde richting. Het complex van Hamlet geeft neiging tot zelfmoord.

Naar de neigingen, die onze handelingen sterk beinfluenceeren, worden we ten deele be- en veroordeeld.

De geestes*functies* en de *complexen* hebben invloed op elkaar. Immers: emotionaliteit zal een complex-vorming bevorderen. Secondaire functie zal haar doen vast blijven zitten.

Niet-activiteit zal het „uiten" ervan tegenwerken.

Juist bij den melancholicus, die deze dingen in zich vereenigt, worden die onaanvechtbare complexen gevonden, die over de geheele psyche irradieeren en de persoon in beslag nemen. Soms blijven de complexen onderbewust. De melancholicus weet, waarom hij treurig is. Bij de hysterica blijft het complex onderbewust, daarom weet ze niet, waarom ze treurig is. De medicus verneemt dat alleen in het acces, dat voor den patiënt zelf onbewust blijft. En bij den normalen mensch? Ook hierbij zijn complexen bewust of onderbewust. In 't algemeen handelen we naar dien invloed daarvan. Een typeerend staaltje is dit: één van mijn kennissen vond een heel kleinen medischen ingreep heel vervelend om te doen, terwijl hij voor een anderen veel ergeren zijn hand niet omdraaide.

Wat was 't geval? Toen hij den *eersten* keer die kleine operatie deed, mislukte deze en had vervelende complica-

ties. Steeds wanneer hij deze nu later weer deed, kwam de invloed van dat emotioneele complex (mislukte ingreep) naar voren.

Het groote verschil van individuen onderling wordt dus o.a. door verschil in complexen gegeven. Daarnaast komen de functies van den geest.

Hoe staat het nu met het begrip „persoon" in verband met dit alles?

Doorgaans wordt het woord persoon met een adjectief genoemd. Men spreekt van kleine, groote, nette, slechte „personen". Deze qualificaties hebben uitsluitend be= trekking op het uiterlijk en het handelen. Wat een net persoon wel eens innerlijk meemaakt, m.a.w. wat hij soms in zich zelf denkt, daar vertellen zijn handelingen niets van.

Maar intusschen is het „uiterlijke" toch weer datgene waaruit we besluiten, hoe het met het innerlijk staat. In 't algemeen zal dat ook wel uitkomen: meest heeft „de bedroefde persoon" een complex met negatieven gevoels= toon.

Het gesproken woord (uiterlijk!) stelt ons in staat om te weten te komen: wat er in iemand omgaat. Zijn levens= geschiedenis begrijpen we door onze in secondaire functie verkeerende voorstellingen.

Zoodoende kunnen we ons in zijn toestand verplaatsen, d.i. iets méér van zijn „persoon" te weten komen.

Ook op die manier kunnen we dus tot bepaalde qualifi= caties komen voor de ons omringende personen.

Om nu tot den acteur terug te keeren.

Hij geeft ook op het tooneel een „persoon". Uit zijn verschijning en handelen besluiten we als altijd wàt voor persoon hij is: groot, klein, sympathiek, oud enz. Boven= dien hooren we hem spreken; we komen daardoor iets te weten van zijn innerlijk, in welke situatie hij verkeert. In verband hiermee maakt hij b.v. heftige bewegingen: we besluiten, dat hij angstig, boos enz. is.

Om nog even op dat voorbeeld van 't vorige hoofdstuk

terug te komen. Stel iemand zegt: „je moeder is dood”.

Hoe de toeschouwer reageert op deze woorden is al besproken. De acteur moet nu b.v. antwoorden: „Wat zeg je.” Doet hij dat onverschillig dan is de conclusie „het kan die persoon niet veel schelen”. Schrikt hij of staart hij wanhopig voor zich uit dan denkt de toeschouwer „die persoon houdt van zijn moeder”. Het begrip „persoon” heeft dus op die manier een ruimere beteekenis.

Indien we ons eigen innerlijk beschouwen, met alles er bij, waarvan de wereld niets weet, dan nóg is de som van al die complexen met „persoon” uit te drukken. De uitdrukking „daar komt mijn persoon tegen op”, beteekent niet „mijn uiterlijk”, maar dat wil zeggen: „mijn innerlijk” verzet zich er tegen.

Als iemand om „persoonlijke redenen” niet tegen een ander wil spreken bedoelt hij: „de constellatie van de complexen bij die persoon is van dien aard, dat deze me degouteert.”

Het lijkt misschien of hier met opzet een nieuw begrip wordt ingebracht voor het bewustzijn. Met andere woorden dat net zoo goed gezegd kan worden: „dat bewustzijn degouteert me.”

Maar dit is onjuist. Bankpapier is bankpapier. Maar toch is er wel degelijk verschil tusschen Amerikaansch en Duitsch bankpapier. Als iemand de voorkeur geeft aan het Amerikaansch, doet hij dat niet om het „papier” als zoodanig, maar om de „waarde”.

Zoo ook: het bewustzijn is niet meer dan een verzamelnaam voor een aantal complexen van voorstellingen.

Een persoon is de constellatie van een aantal complexen van *zekeren aard*.

Het bewustzijn is ’n algemeen begrip. De persoon zegt iets van den aard van een bepaald bewustzijn.

Iets dergelijks moeten we bij den acteur aannemen. Voor hem beteekent „persoon”: *een constellatie van complexen.*

Deze *beeldt* hij *uit:* Dan komt het begrip „persoon” in

engeren zin naar voren en uit die persoon concludeert de toeschouwer tot die constellatie van complexen dus tot die „persoon” in ruimeren zin.

De acteur moet deze twee personen in zich vereenigen.

Maar op die manier kunnen we nog iets dieper op de zaak ingaan.

De eerste definitie: *een persoon is een constellatie van complexen* geeft aanleiding tot verschillende merkwaardige feiten.

De vele complexen in ons bewustzijn kunnen op verschillende manieren worden samengevoegd, „geconstelleerd worden.”

Dan is de mogelijkheid gegeven in ons bewustzijn vele personen op te bouwen volgens de laatste definitie. Zoo kunnen een aantal complexen met negatieven gevoelstoon de „bedroefde persoon” geven, enz.

Oordeelen we dat iemand slecht is, dan wordt de „slechte persoon” in ons zelf gewekt. Deze zal in ons bewustzijn verdrongen zijn om zijn negatieven gevoelstoon door anderen. *In* ons bewustzijn wint, om het naief uit te drukken, de goede persoon het van den slechten. De uiting van dat proces is het oordeel, dat in dit geval „slecht” is.. Immers we kunnen alleen oordeelen over iets wat ons bekend is. Het niet „begrijpen” van iemand beteekent, dat een dergelijk „persoon” niet in ons bewustzijn aanwezig is.

Hoe vaak zal de door en door actieve mensch niet driftig uitvallen tegen den suffen niet-actieven neurasthenicus: „ik begrìjp niet, dat je zóó je dag kunt doorbrengen.”

Hij kan zich niet in hem verplaatsen of anders „een dergelijk persoon komt in zijn bewustzijn niet voor.” Zoo min begrijpt het kind den bochel. Het lacht om den bizarren vorm, begrijpt niet de persoon, die zich voelt ten allen tijde den *misdeelde.* Immers wat weet het gezonde kind, dat zooals Wordsworth het uitdrukt „feels its life in every limb” van *mis*deeling af.

Zooals nu voorstellingen en complexen aan allerlei invloeden onderhevig zijn, dus dan deze dan die constellatie op den voorgrond treedt, zullen als gevolg daarvan de vele „personen" telkens anders t.o.v. elkaar komen.

Precies zooals we kunnen zeggen: complexen bouwen ons bewustzijn op, zoo kan ook in analogie worden gedefinieerd: onze persoon is een verzameling van personen.

Om een formule te gebruiken aldus:

p_1, p_2 enz. zijn elementaire personen, dus slechte, goede, een persoon, die op 'n bepaald moment iets doormaakt enz.

P = de resultante daarvan, d.w.z. persoon eigenlijk nog in engere beteekenis.

Wanneer deze zich per sona uit dan komt het begrip persoon in engere beteekenis voor den dag.

Uit die persoon (uiterlijk!) concludeeren we tot de persoon in ruimeren zin, d.w.z. we constateeren: die en die elementaire personen zijn bij hem op den voorgrond tredend.

Oordeelen we, dan trekken we een vergelijking tusschen de onze en de personen van een ander.

De formule is dus:

$$p_1 + p_2 + p_3 \ldots . + p = P.$$

Wisseling door *ervaringen* van *voorstellingen* geeft wisseling in *personen* (p_1 — p_2 enz.) en deze bepalen de P. (zijn „innerlijke" persoon). Komt deze tot uiting d.w.z. tot *handelen*, dan zien we persoon in engeren zin een daad verrichten.

Aangezien het voor de psychologie van den acteur van groot belang is, dit goed te onderscheiden, zal om de juistheid van het gevoerde betoog te staven, een geval uit de psychiatrische kliniek nauwkeurig worden besproken.

Allereerst wil ik nog wijzen op een psychischen toestand, die een zeer duidelijk beeld van m'n bedoeling geeft. Gedurende een acces zien we de hysterica steeds bewegingen maken, woorden uitstooten, waaruit kan worden opgemaakt dat ze bijvoorbeeld aangerand wordt. Ze

maakt afweerbewegingen met de armen, trekt de knieën op onder een uitstooten van woorden (soms gillen). Op de kliniek werd een keer een meisje binnengebracht verkeerend in een acces waarin ze was geraakt door een film waarin een aanrandingscene voorkwam. Deze ervaring had een complex naar voren gebracht.

Het naar voren komen van een complex is echter niets bijzonders. Dat gebeurt elke seconde.

Juister is de uitdrukking „de *persoon, die aangerand wordt*", kwam naar voren, doordat het *complex* zijn constellatie deed ontstaan. Deze persoon overheerschte alle anderen, nam de geheele persoon in ruimeren en engeren zin in beslag, d.w.z. de patiënte wist niet meer, wat ze deed, maar speelde de rol van het aangerande meisje en was *absoluut* in die rol. Zich zelf waarnemen kon ze niet. Alleen de medicus kon de conclusie trekken „in die richting moet ik zoeken."

Later konden door hypnose, wanneer de persoon kunstmatig buiten verband met de bewuste wereld werd gebracht, die *zelfde* toestand, die *zelfde gebaren*, met *dezèlfde* woorden weer opgewekt worden.

Het lijkt er dus op dat in dat bewustzijn werkelijk een elementaire *persoon*, n.l. met het adjectief „aangerande" aanwezig was.

Nog duidelijker zal dit uitkomen in het volgende geval van hysterie. Hier was de zeer bijzondere omstandigheid, dat geregeld het (voor patiënte) onderbewuste kon worden beschouwd.

Korte samenvatting uit de ziektegeschiedenis van mej. X. 30 j.

Pat. stamt uit zenuwachtige familie. Tijdens schooljaren al labiel van stemming, gauw van streek door emotioneele gebeurtenissen, neiging tot eigen fantasiespel, hield er van, zichzelf en haar poppen mooi op te sieren.

Eerste aanval op school na het zien van platen betrekking hebbend op het menschelijk lichaam.

Tweede aanval in een dienst, waar moeder en dochter op gespannen voet stonden.

Wisselde vaak van dienst in verband met heimwee (20 betrekkingen in 6 jaar!).

Tijdens *droomtoestanden* wordt alles van een vorigen droomtoestand herinnerd.

Eerst werden ze veroorzaakt na een bewust vrij innerveerende gebeurtenis; later door de minste of geringste aanleiding. Vooral vaak voorkomend na een opeenhooping van allerlei misère.

Patiënte heeft een kinderlijke spraak, vooral in zoo'n toestand.

Als psychisch bewuste complexen geeft zij aan: verminderde liefde voor echtgenoot en haar armoede. Huilt heel gauw. Zeer labiel van stemming.

Somatisch: talrijke hysterische stigmata.

Pat. werd onderzocht in verschillende toestanden. Wanneer ze bewust van haar ziekte vertelt, valt alleen op, haar ietwat kinderlijke spraak.

Aan haar autoanamnese willen wij het volgende ontleenen:

Pat. kon heel goed meekomen op school. Een vast vriendinnetje bezat ze niet, ze was met ieder bevriend, speelde liever alleen met haar pop, dan dat zij met andere meisjes touwtje sprong. Geraamten en platen van het menschelijk lichaam maakten haar „wee". In verband daarmee is ze voor 't eerst gaan droomen, was zeer wisselend van stemming. Wanneer ze iets onaangenaams had, reikte ze direct de verzoenende hand, want „ze kon niet tegen kwaad".

Op 14-jarigen leeftijd een aanranding, sinds toen angstig en schrikachtig.

Na school als dienstbode in verschillende betrekkingen. Wisselde 20 maal van dienst, altijd door heimwee, niet door ruzie. Zoodra een hard woord werd gezegd „viel ze weer weg".

Ze heeft $1\frac{1}{2}$ jaar met haar man verkeerd. 't Huwelijk was matig gelukkig, wegens finantieele zorgen. Toen ze een winkel hadden, was dit nog goed, geen ruzie met haar man, maar ook geen intieme omgang, want haar man was „anders" dan zij. Hij was kalm, zij veel minder be=rustend, en vooral trotsch. (Toen de boel verkocht was, wou ze niet meer de straat op.)

Wat betreft de opvoeding der kinderen, zijn ze het niet eens. Zij wil leed besparen, hij zegt, „ze moeten er aan wennen". De man „gelooft" niet, zij zou graag willen: „één in huiselijk en kerkelijk leven en samen opgaan in de kinderen".

Van haar droomtoestanden vertelt ze: toen ze 10 jaar was, had ze 's nachts voor 't eerst een droomtoestand. Ze wees alles aan wat overdag de onderwijzer vertoond had. Haar moeder kalmeerde haar. Na een rustigen slaap ontwaakte zij met hoofdpijn. Haar moeder had gemerkt, dat er iets met de school aan de hand was. De onderwijzer had al eens meer gezegd, dat ze haar oogen niet mocht sluiten, ze werd „wee" van die platen.

Tot haar 18e jaar herhaalde zich dit waarschijnlijk niet.

In haar eersten dienst werd ze wel eens gevonden met portretten van ouders en vrienden om zich heen. Ze liet dan 't licht branden, merkte bij 't ontwaken dat haar kamer er anders uitzag dan toen ze naar bed was gegaan. Ze zou dan meest bij 't inslapen onverwachts in zoo'n toestand geraakt zijn.

De eerste 8 jaar van haar huwelijk had ze er geen last van. Sinds den dood van haar vader kwam 't terug met tusschenpoozen.

Elke emotie, geluk of verdriet, was een aanleiding er voor. Ze huilde of lachte 's nachts of sprak in zichzelf; wou ze uit bed loopen, dan zei haar man „niet doen" en dan bleef ze ook liggen.

Voor twee jaar had ze finantieele ellende, ze kropte alles op, kon niet huilen, zoodat de familie zich verwon=derde, hoe ze dat alles zoo kalm kon dragen. De droom=toestanden kwamen frequenter voor; de dokter schreef

rust voor. Wanneer ze dan rustte, kon het gebeuren, dat ze begon te breien zonder 't te weten. „Haar zuster had nog nooit de naalden zoo vlug zien gaan."

Thans heeft ze een zeer geringe aanleiding noodig om in zoo'n toestand te geraken. Een vloek, een gil, een val van een kind op straat („is 't een van mijn kinderen?") is thans voldoende.

Volgens haar man weet ze in een droomtoestand, wat er in den vorigen gebeurd is. Een keer vroeg ze 's nachts in zoo'n toestand om thee. Haar man gaf water, wat ze aannam. Van dit geval herinnert ze zich niets. In den volgenden droomtoestand vroeg ze weer thee, weigerde toen 't water, omdat ze er den vorigen keer pijn van had gekregen.

Tijdens een droomtoestand heeft ze een keer de gor-dijnen verbrand.

Pat .heeft argwaan tegen een zwager, waarom weet ze niet. Een jongere broer van haar man is haar daarentegen zeer sympathiek.

Uit dit alles kunnen we opmaken, dat pat. bewust eenige dingen heeft waarover ze piekert. Van haar droom-toestanden weet ze alleen, wat anderen haar daarvan ver-telden. Verschillende dingen echter vertelt ze niet, omdat ze die liever verzwijgt. In zoo'n droomtoestand is die rem weg en uit ze haar grieven en complexen zonder dat 't haar bewust is. Door haar toe te spreken, kon men precies dièn toestand naar voren brengen welken men verkoos.

Opvallend is daarbij, dat ze vaak de woorden herhaalt, die door een ander gezegd zijn (echolalie).

Autoanamnese gedurende een droomtoestand:

(Ging U graag naar school?) [1])

„Die akelige ......, altijd knijpen en aan de ooren trekken. Ook zoo'n lummel, zoo'n vlegel. Geef U mij maar meer sommen op. Als je een vriendinnetje helpt, is

---

[1]) Wat door mij gevraagd werd, is tusschen haakjes geplaatst.

't toch je plicht. Pats, een klap. In de gang moet je, bru-taal wicht. Ben ik lekker weggeloopen, lekker naar huis."

(Wat liet de meester U zien?)

„Ik wil er niet naar kijken, brrr, ik doe m'n oogen toe, ik word er akelig van, ik kan er toch m'n gedachten niet bij houden, ik ben zoo bang, ik zal het Moe vertellen. Die lieve meester, altijd als ik wat prettigs heb, komt er wat dat niet prettig is." Staart voor zich uit.

(Waar denkt U aan?)

Heftig: „Dikke Pa [1]) had flinker moeten zijn. Dan moet je een ander gezicht zetten, anders merkt Pa, dat je verdriet hebt."

(Geeft U om Uw man?)

„Hoe kan je nu houden van zoo'n vreeselijk lakschen teutpot. Wat vreeselijke soespot. Wees toch eens flink."

(Vertelt U nog eens van die nare dingen op school.)

„Die platen, o groote Grietje, dan moeten ze je eerst kapot snijden, anders kunnen ze het niet zien. Ik word later ook als een plaatje gebruikt! Dat kan toch niet, hè Moe?"

(Waar was U in dienst?)

„Bij Juffr. H. Heeregod, wat een vies mensch. De kopjes, de vloer en de waschtafel moet je met dezelfde doek schoonmaken."

(En verder?)

„Die behanger, bah, den heelen nacht ben ik wakker gebleven. Hij komt bij je bed, om te zien wat voor plaatjes ik had. Kijk jij dat maar overdag!! O, Moe, ik ben zoo geschrokken." Staart voor zich. „Alle mannen zijn slecht. Alleen H. [2]) niet. Die is netjes en flink. A [3]) zoent je. Ik ben wel getrouwd, maar ik hoef me niet door zes broers te laten zoenen. Je leeft voor je kinderen, dat is 't eenige."

---

[1]) Haar man.

[2]) Jongste zwager.

[3]) Oudste zwager.

We zien door dit geval dus duidelijk gedemonstreerd hoeveel in een psyche verborgen kan zijn, wat nooit bewust wordt. Ook zien we hoe de zelfde voorstellingen in twee verschillende constellaties van complexen gegroepeerd, twee geheel verschillende „personen" geven.

Bewust zal patiënte haar tegenzin in haar man motiveeren door godsdienstige verschillen tusschen hen aan te halen. Onderbewust blijkt haar waar degoût tegen dien man.

Door suggestie kon ze in den toestand worden gebracht als kind, zong dan versjes en gedroeg zich anders.

Dus echte *personen* waren hier los van elkaar, zich geheel verschillend gedragend en sprekend. Bewust kon ze geen invloed hierop uitoefenen.

Werd patiënte gesuggereerd dat ze 6 jaar was, dan schreef ze haar naam gebrekkig als een kind, dat pas schrijven heeft geleerd. Was ze 10 jaar, dan deed ze het keurig-netjes, de lijn houdend. Als 30-jarige vrouw gaf ze haar handteekening, vlug geschreven, eerst haar man's naam, dan dien van haar eigen.

Maar het allerduidelijkst demonstreeren nog posthypnotische opdrachten de opvatting. Hierbij wordt door den hypnotiseur een constellatie onderbewust opgedrongen. Na dagen voert patiënte deze uit. Zoo weet ik van een geval, waar na drie dagen een vrouw haar opdracht juist uitvoerde, zonder dat het haar bewust was, doch ze móést het doen, zonder te weten waarom. In dit verband kan dat zoo uitgedrukt worden: De constellatie werd in hypnose (dus onderbewust) door den hypnotiseur opgedrongen. De aldus gevormde persoon bleef voor die vrouw onbewust, voor den hypnotiseur bewust. Na drie dagen herkent deze zijn constellatie, als de opdracht door de onderbewuste persoon wordt uitgevoerd. Voor de vrouw zelf blééf ze onbewust.

Hiermee is dunkt me aangetoond, dat inderdaad de definitie „een persoon is een constellatie van complexen" gemotiveerd is.

Dan zijn we ook zoover, dat we meer houvast hebben aan ons probleem. We weten nu, dat met complexen een persoon is op te bouwen.

Misschien is nu de vergelijking geoorloofd en gegrond: wat voor den schilder de kleuren zijn, die hij bewust combineert tot een kunstwerk, dat zijn de complexen voor den acteur, die hij bewust constelleert tot een persoon.

Voor de duidelijkheid wordt hier van „bewust" gesproken, maar waarschijnlijk geldt voor den kunstenaar eerder „onbewust". Dit „onbewust" heeft dan echter een andere beteekenis, n.l. ongeveer die van intuïtief.

Maar hierover meer in het volgende hoofdstuk.

HET OPBOUWEN VAN EEN PERSOON DOOR DEN ACTEUR.

WE waren nu met ons probleem zoo ver dat we twee opvattingen tegenover elkaar konden plaatsen, die geen van twee als juist konden worden aangenomen [1]). Thans kan misschien de verklaring worden gegeven.

Het komt er nu n.l. voor den acteur op aan, uit verschillende complexen een persoon op te bouwen. Hoe meer hij er tot zijn beschikking heeft, hoe fijner en dieper zijn innerlijk leven, des te grooter kans, dat de aldus opgebouwde figuur tot een schoon harmonisch geheel wordt.

De tooneelspeelkunst vraagt dus allereerst een zoo diep mogelijk in kunnen leven in een ander. Maar dit zonder meer geeft nog geen tooneelspeler. Dit doet de dichter, ja dit doet elk zoogenaamd „gevoelsmensch".

Ontroerd worden door het zien van schoone kleurschakeeringen is een voorwaarde misschien, maar bepaalt nog niet het talent tot schilderen.

De *kunst* komt met de schepping. En voor den tooneelspeler zou dus scheppen beteekenen: *het willekeurig samenstellen van een persoon uit zijn eigen complexen.*

Bij ons zijn, zooals al besproken is, veel „personen" aanwezig, bewust of onderbewust. Deze ontstaan langzamerhand in grooteren getale. De acteur nu moet dit *willekeurig* kunnen doen. Zooals de beeldhouwer zijn

---

[1]) Blz. 42.

kunstwerk opbouwt uit *stoffelijk* materiaal, zoo doet de acteur het uit *geestelijk*.

Naast deze gecreëerde persoon staat zijn eigen persoon.

De formule wordt aldus:

$p_1 + p_2 + p_3 + p^n = P.$

Deze p^n is dan de zoo samengestelde figuur.

Stel nu dat deze uitgebeeld wordt, d.w.z. gebaar en klankintonatie worden in overeenstemming met p^n gebracht. Dan zal bij den toeschouwer de persoon p worden gewekt, of meer alledaagsch: hij gaat met de figuur meeleven. De complexen waaruit p^n werd geconstalleerd, doen zich dan gelden.

Er is echter groot verschil. Vroegen we bewust de hysterica „weet u nog een versje op school?", allicht herinnerde ze zich de woorden en misschien het feit, dat ze liever thuis met poppen speelde. Zoo wordt de toeschouwer *herinnerd* aan een persoon im groszen und ganzen overeenstemmend met p^n. Maar de hysterica in hypnose *wàs* op dat moment het kind, dat zich ongelukkig voelde.

Zóó staat de acteur er ook tegenover, wat dit betreft; maar het groote verschil is, dat de acteur.... niet in hypnose verkeert.

Nu kunnen we terugkeeren tot ons probleem.

Nog eenige woorden over „opbouwen".

In ons voorbeeld zou de rol van den zoon er aldus uitzien:

A.: Je moeder is dood....

Zoon (schrikt): Wàt zeg je?

Naar wat de auteur aangeeft (schrikt) en vooral op grond van de geheel voorafgaande figuur, moet de acteur er toe komen de woorden zóó te zeggen en zùlke gebaren te maken, dat ze den indruk maken: *hij trekt het zich aan.*

Was de acteur nu niets anders dan een nabootser, welnu, dan behoefde hij in 't geheel geen persoon op te bouwen. Hij deed maar precies wat de regisseur of de auteur hem aangaf. Er is al op de onmogelijkheid hiervan gewezen.

Ook is het absoluut inleven, zoodat van de *eigen* persoon van den artiest niets overblijft, uitgesloten. Een hysterica, die in een acces het meisje, dat aangerand wordt, zoo onfeilbaar weergeeft, is geen aesthetisch beeld. Ze ontroert wel maar heel anders dan de actrice die dit zou spelen. Bovendien reageert ze niet op de omgeving, dus verband met de verdere meespelenden is uitgesloten.

Wat blijft over? Op grond van het zoo even gegeven betoog is de mogelijkheid gegeven een *„persoon op te bouwen"*.

Deze nu kan, zooals met alle voorstellingen, complexen en personen het geval is, in het onderbewustzijn worden vastgelegd. En de figuur is opgebouwd, gelijk met de te spreken woorden en gebaren, als logisch gevolg van bepaalde emoties. Dus een associatief verband tusschen de complexen, waaruit die persoon werd opgebouwd èn de „uiting" is mogelijk. Hoofdzaak is: in een acteur kan een persoon worden opgebouwd uit de complexen van den kunstenaar zelf; deze kan na het „zweven" vasten vorm krijgen en zoo onderbewust worden met al de onderbewuste personen in den zin, waarvan vroeger sprake was.

Nu rest ons het probleem: hoe kan een onderbewust persoon, dus een constellatie van complexen, aanleiding geven tot *uitingen* (gebaren, stem enz.). Dit zal in een volgend hoofdstuk nader besproken worden.

Thans eenige feiten, die dunkt me op grond van dit alles verklaard kunnen worden:

Wanneer een acteur speelt, is het mogelijk, dat hij lacht. Conclusie van het publiek: „hij voelt niet wat hij speelt" (volkomen logisch!) Zeker, op dat moment niet. Maar zijn groote taak is al gebeurd vóór de première: de modelleering van zijn figuur.

De groote gave zit in de schepping van die persoon. Nu zijn de woorden van den acteur duidelijk: „Een acteur die *in* zijn rol zit, beheerscht zich zelf en zijn rol niet en kan zijn gedragingen in zijn rol niet controleeren."

Immers: De bewuste persoon (de acteur) beschouwt de onderbewuste in zekeren zin net zooals het publiek. Bovendien — en dit is ook van groot belang — kan hij als aesthetisch voelend mensch *bewust* de opdringende handelingen beinfluenceeren. Hij kan maken, dat de intens bedroefde persoon uit het stuk in zijn wanhoop niet tegen stoelen oploopt, e. d.

Er is een voortdurende wisselwerking tusschen de bewuste persoon (de acteur) en de onderbewuste figuur. [1]) Deze zullen invloed op elkaar uitoefenen.

De enquête zal daar misschien nog nader over inlichten.

Wanneer nu de bovenbewuste persoon sterk op den voorgrond treedt, zal dus de acteur zijn e i g e n persoon meer geven, zooals hij gemiddeld is. Dit is een bekend feit. Hij houdt voortdurend sterke voeling met de buitenwereld. Bij dilettanten kan dit dikwijls worden waargenomen. Deze hebben vooral in het begin een sterke neiging om in de zaal te kijken. Dit zal toch in 't algemeen niet het logische uiten van een persoon zijn, door een auteur gegeven als voorbeeld.

Bovendien zal het typeeren méér van de bewuste persoon vragen.

Immers, het object van de typeering ligt in de buitenwereld. Het zijn vooral de fijne trekjes (hoe fijner, hoe grooter kunstenaar), die de overeenkomst met zeker type van menschen moeten geven. Hiermee zal het „imiteeren" waarschijnlijk ook verband houden. De acteurs gaven echter eerder aan, deze gave nièt dan wèl te bezitten (52 % nièt en 40 % wèl).

In 't algemeen moeten de twee zijden gecombineerd worden.

In een tooneelstuk, waarin van een officier sprake is, verkeerend in zekere situatie, zal de acteur typische dingen van den officier èn bovendien diens persoon moeten weergeven.

---

[1]) Waarom zou dit niet zoo zijn. Er is geen essentieel verschil met „onderbewuste personen."

In 't kort: *de bovenbewuste persoon van den acteur zal de uitingen van den daaraan onderbewust ten grondslag liggenden persoon uit het stuk,* tot een aesthetisch geheel maken.

Dit is ook iets waar nog nader op moet worden in≈gegaan: een acteur moet niet alleen kunnen lachen, huilen enz., hij moet het ook op aesthetische manier doen.

Dat het oog voor het aesthetische bij den kunstenaar in 't algemeen ontwikkeld zal zijn, is duidelijk. Treffend is het, wat een acteur me eens vertelde. Een keer haatte hij zijn vak, toen hij onbewust een kritiek in zich voelde opkomen op het onaesthetisch huilen van zijn omgeving bij het sterfbed van iemand, waar hij toch veel van hield.

Vroeger werd al op de mogelijkheid gewezen, dat een acteur in wezen anders *las.* De bedoeling is nu duidelijk: Wanneer de acteur een neiging heeft tot het opbouwen van personen, zal de invloed daarvan bij het lezen waar≈schijnlijk zóó uitkomen, dat hij in de eerste plaats een rol, een speciale figuur uit het stuk neemt en deze niet be≈schouwt aldus „wat gebeurt met die persoon?" maar meer voelt in de richting „wat gebeurt met mij".

Dan zijn de woorden van dèn acteur te begrijpen: „too≈neelstukken lées ik niet,.... die speel ik".

Zou het beroep van tooneelspeler nog niet op andere manier een stempel werpen op zijn beoefenaar?

De landschapschilder zal waarschijnlijk de neiging heb≈ben natuurtafereelen anders te bezien. Kleine kleurver≈schillen tusschen enkele boomen bijvoorbeeld zullen hèm opvallen, aan òns voorbijgaan. Misschien heeft hij veel meer kleuren tot zijn beschikking, dan een niet≈schilder. Immers, het aantal kleuren is oneindig groot.

Net zoo kan het zijn, dat de acteur meer complexen tot zijn beschikking heeft (let wel, tot zijn beschikking; niet méér). Zal dan de schilder met zijn object in de bui≈tenwereld meer geneigd zijn zich daarin te bewegen, de acteur heeft zijn object in zijn subject.

Misschien brengt dit de neiging met zich mee: een meer leven in zich zelf buiten de werkelijkheid.

Bij den gewonen mensch gaat dit meest gepaard met niet-activiteit. Moet dus de acteur niet-actief zijn? Geenszins. Hier komt de speciale psychologie van den tooneelspeler aan het licht. Deze neiging, bij den gewonen mensch in de hand gewerkt door niet-activiteit, kan bij den acteur ontstaan door invloed van het beroep. Iets anders is het als omgekeerd deze neiging de niet-activiteit bij den acteur in de hand zal werken.

Misschien zal ook de niet-activiteit de neiging tot tooneelspelen in de hand werken waar ze n.l. het leven buiten de werkelijkheid bevordert.

Maar niet mag gezegd worden op grond van deze neiging bij den acteur: dùs hij is niet-actief.

In de enquête werd deze vraag gedaan.

1. Leeft u *veel, weleens, nooit* in toekomstdroomen en idealen buiten de werkelijkheid?

Het bleek:

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
veel	50 %	36.4 %	36.4 %	60 %	40.9 %	46.1 %
weleens	38.9 %	40.9 %	45.5 %	35 %	40.9 %	38.5 %
nooit	11.1 %	22.7 %	18.2 %	5 %	18.2 %	15.4 %

Het valt op hoe gering de percentages overal zijn, wat *nooit* betreft. Het „veel" wordt overal bij emotioneel-niet-actieven gevonden, iets wat volkomen te begrijpen is. Dus een algemeene sterke neiging onder deze groep menschen in bijzondere omstandigheden, waarin de gewone psychologische wetten niettemin doorgaan.

Ik kan niet nalaten op deze vraag nog even een commentaar te geven. Een practisch actief zakenman las een keer de vragenlijst. Nooit zal ik zijn woorden vergeten, die zoo'n scherp licht werpen op deze kwestie: „Zoo dat is wel aardig.... maar wat is dat in vraag 7.... leven buiten de werkelijkheid." Hij kon dit dus niet goed begrijpen. Neem daar tegenover het feit, dat het „veel"

zeer vaak dubbel ja drie dubbel werd onderstreept, emotioneele reacties als, altijd!!! voor den dag kwamen, dan wordt de deductie toch wel gesteund door het empirisch onderzoek.

Nu moet allereerst de al genoemde wisselwerking tusschen bovenbewuste en onderbewuste persoon nader worden onderzocht.

Voor we afstappen van ons oorspronkelijk onderwerp „de acteur en zijn rol" moet nog iets worden nagegaan, n.l. het onderscheid in rollen en soort rollen.

Het zou niet te verwonderen zijn, als hierbij de functies van invloed waren.

Vraag 34 luidde: „Voelt u zich meer aangetrokken tot rollen voor welker uitbeelding ge speciaal uw *fantasie* moet gebruiken (Shakespeare) of wel tot *scherp realistisch* geteekende figuren (Heyermans)?

Heel wat critiek is op deze vraag gekomen. Men vond de tegenstelling niet gelukkig. Nu spreekt het vanzelf, dat allerlei factoren hierbij meespraken. De bedoeling is, dat de figuren van Shakespeare ruim veld laten voor allerlei opvattingen, terwijl b.v. een rol van „Geert" uit „Op Hoop van Zegen" practisch tot één opvatting aanleiding geeft n.l. „de Hollandsche matroos". Of Heyermans hier meer bedoelt, of hij in andere stukken (Uitkomst) van zijn gewoon realisme afwijkt doet niets ter zake. In groote trekken staan de figuren, wat scherpe teekening betreft tegenover elkaar.

De enquête wees aan:

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
fantasie:	50 %	18.2 %	33.3 %	55 %	45.5 %	30.8 %
scherp realisme:	25 %	27.3 %	30.3 %	20 %	9.1 %	38.5 %

Het blijkt dus, dat de fantasie vooral door emotioneel-niet-actief-primaire typen (d. i. 't nerveuse) wordt gepreferereerd.

Een andere vraag was deze:

„Hebt u eenige speciale rollen, welke u bij voorkeur zoudt willen spelen? Zoo ja. Houden deze verband met vroeger zelf doorleefde emoties ja of neen.

Deze vraag was ongelukkig gesteld. De invulling deed vermoeden, dat mijn bedoeling niet begrepen was. Alleen de kwestie, of ze voorkeur hadden of niet, kon worden uitgemaakt.

Het spreekt van zelf, dat dit iets anders inhoudt dan de vorige vraag. Bij deze kan b.v. persoonlijk succes enz. van invloed zijn.

Deze uitkomst werd verkregen:

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
voorkeur	77.8 %	72.7 %	75.8 %	70 %	72.7 %	84.6 %
niet	22.2 %	27.3 %	24.2 %	30.2 %	27.3 %	15.4 %

Verschillen zijn er dus niet sterk. Alleen de secondair functioneerenden schijnen iets meer de neiging te hebben speciale rollen te prefereeren.

HANDELINGEN VAN DEN ONDERBEWUSTEN PERSOON.

ER rest nu nog te bewijzen, hoe de aldus opgebouwde onderbewuste persoon tot handelen kan komen. Allereerst nog enkele woorden over dit schijnbaar fantastische begrip. Onze definitie volgend is het logisch, dat waar een boven= en een onderbewustzijn aanwezig is, ook een boven= en onderbewuste persoon moet zijn.

Wanneer de slaap de bovenbewuste persoon overmant of meer psychologisch gesproken, de bewustzijnsgraad sterk daalt, zal de onderbewuste persoon naar voren komen. Onderbewuste complexen kunnen sterk op den voorgrond treden en zoo ze zéér sterken gevoelstoon be= zitten tot hallucinaties aanleiding geven. Dan zou de aldus ontstane droom dus gedefinieerd moeten worden als, hallucinaties van een onderbewust persoon. Dit zal dan bij emotioneelen vooral moeten voorkomen. Heymans toonde aan, dat inderdaad emotioneelen meer droomen. Freud gebruikte omgekeerd den droom om die onderbewuste complexen aan het licht te brengen.

Het feit nu, dat in een droom dingen voorzien, wen= schen geuit, ja, bevredigd worden, pleit voor een aan= wezig zijn van een vaste constellatie van voorstellingen of complexen van voorstellingen.

Soms kan de onderbewuste persoon in den droom willekeurig te voorschijn worden geroepen. Dit was het geval bij een emotioneele vrouw, die als kind den eenen nacht het vervolg van den vorigen nacht kon droomen; wanneer ze zich dit vóór het inslapen goed indacht.

Kan men die onderbewuste persoon ook tot handelen aanleiding geven? Ongetwijfeld. Wanneer men elken avond

een deur ontsluit gebeurt dit op den duur geheel buiten de bewuste persoon om. De sleutel wordt voor den dag gehaald, in 't slot gestoken enz., terwijl men bovenbewust aan absoluut andere dingen denkt. Toch moet worden aangenomen, dat aan die handelingen een zekere constellatie van complexen ten grondslag ligt, welke zijn ontstaan toen jaren her de deur voor den eersten keer *bewust* geopend werd. Toen werd geleerd, dat de sleutel niet naar rechts, maar naar links moest worden gedraaid enz. Bij het correct uitvoeren van deze eenvoudige handelingen heeft zich toen een constellatie van complexen ontwikkeld, die, vastgelegd, dien onderbewusten persoon deden ontstaan, welke later telkens weer de deur opende. Wanneer iemand later gevraagd wordt, òf hij de deur open gedaan heeft, zal hij niet zeggen „ja, ik heb met den sleutel het slot geopend", maar veel meer zal hij tot het antwoord komen „ja, anders was ik niet binnen". Hieruit blijkt, dat het geheele proces buiten hem om plaats heeft.

Wanneer dus een onderbewust persoon kan handelen, is het duidelijk hoe, dit toegepast op den acteur, diens opgebouwde persoon, ook al is deze onderbewust geworden, tot handelingen aanleiding kan geven.

De vraag is nu, hoe hierbij boven- en onderbewuste persoon zich verhouden.

Iets dergelijks doet zich nu voor bij het fietsen. Een geoefend fietser heeft zich die macht eigen gemaakt. Eerst deed hij dit *bewust*, d.w.z. *leerde* hij fietsen. Verschillende bewegingen moest hij toen af- en aanleeren. Later fietst hij echter vanzelf, zonder er bij te denken. De onderbewuste persoon (d.w.z. diè constellatie, welke de handeling fietsen tot uiting heeft) maakt de bewegingen, terwijl de bovenbewuste persoon een gesprek voert bijvoorbeeld, of waakt, dat de onderbewuste persoon niet tegen wagens oprijdt.

Misschien mag in analogie hiermee gezegd worden: *bewust* tooneelspelen is *leeren* tooneelspelen. Dit wil zeg-

gen bepaalde woorden en sentimenten worden gecombi=neerd met overeenkomstige intonaties en gebaren.

Zooals bij het fietsen een tijd komt dat de onderbewuste persoon *fietst* zonder meer en de bewuste kijkt *waar*, kan gezegd worden: de onderbewuste persoon van den acteur *speelt tooneel* en de bewuste beschouwt *hoe*.

Dat onderbewuste personen zich dus kunnen uiten, d.w.z. hoe een constellatie van onderbewuste complexen aanleiding kan geven tot handelen, is duidelijk.

Behoudens in hypnose, in het acces of in een droom, waar de bovenbewuste persoon dus absoluut geen invloed meer heeft, worden de handelingen, die de consequentie van de onderbewuste constellatie zijn, door de boven=bewuste persoon gemodificeerd. Deze past zich aan de omstandigheden aan. Twee vijanden, elkaar bij een zelfden gastheer ontmoetend, beheerschen in min of meerdere mate *bewust* de opkomende strijdneigingen.

Het bovenbewuste is dus een soort masker voor het onderbewuste. De psycho=analyse, de hypnose en de een of andere narcose doen dit zeer waarschijnlijk worden.

Dan is het te begrijpen, hoe het mogelijk is, dat een acteur een liefdesscène met zijn grootste vijandin goed kan spelen. Hierbij komt al heel sterk uit, hoe het zwaarte=punt van de tooneelspeelkunst moet worden gezocht in de schepping van den onderbewusten persoon. Voor diens *uitingen* is noodig een goed *uiterlijk* in den ruimsten zin van het woord. Zoo min als een groot schilder met slechte verf of een beeldhouwer met minderwaardig mate=riaal een kunstwerk kan wrochten, zoomin kan de acteur zonder een goed uiterlijk, een aesthetisch schoone creatie geven, behoudens enkele speciale gevallen.

Maar nu moet nog iets dieper op de zaak worden inge=gaan. Door ervaringen, die we opdoen, elke seconde, zullen telkens andere complexen naar voren komen en dus telkens andere personen ontstaan. Niets veranderlijker dan de mensch zegt inderdaad het spreekwoord.

Intusschen maakt het feit, dat de reactie op de ervaringen afhankelijk is van de constellatie der complexen op dàt moment, dat we den eenen dag anders dan den anderen dag reageeren op eenzelfde ervaring.

Wanneer nu die constellatie zeer *hecht* is, zal steeds op *dezelfde* manier worden gereageerd.

Dan zal men iemand 's gedrag in een gegeven situatie kunnen voorspellen. (verg. „dat is niets voor hem" of „daar moet je zoo en zoo voor heeten").

Ongekeerd, hoe minder hecht zekere constellatie steeds is, des te meer is de persoon (in dagelijksche beteekenis) aan invloeden van buiten onderhevig, m.a.w. des te grooter suggestibiliteit. Iets dergelijks zal in pathologischen graad bij de hysterica het geval moeten zijn. Misschien bij een vrouw sterker dan bij een man.

De secondaire functie mag niettemin bij de vrouw sterker zijn; sterke secondaire functie sluit een *minder* standvastige constellatie van complexen niet uit.

Niettemin is elke onderbewuste persoon aan invloeden van buiten blootgesteld, dus steeds in meerdere of mindere mate wisselend.

De opgebouwde persoon bij den acteur zal dus in groote trekken weliswaar steeds dezelfde zijn, maar ervaringen van buiten zullen op den vorm toch ook invloed uitoefenen. Den eenen avond zal de rol dan beter gespeeld worden dan den anderen. Men zou het kunnen vergelijken met een schilderij, dat al naar de belichting, mooier of minder mooi uitkomt.

De enquête geeft hieromtrent eenige aanwijzigingen.

Een vraag hiermee in verband staande was deze:

„Wordt uw spel beinfluenceerd door onaangename ervaringen in den loop van den dag beleefd, ja dan neen?"

Het bleek dat:

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
beïnfluenceerd	47.2 %	18.2 %	27.3 %	55 %	40.9 %	46.1 %
niet	52.8 %	81.8 %	72.7 %	45 %	59.1 %	53.8 %

In 't algemeen schijnt dus de acteur niet sterk onder invloed te staan van uitwendige ervaringen. Het meest nog de emotioneelen en vooral de niet-actieven, terwijl primairen en secondairen practisch geen verschilen aanwijzen. Het is volkomen te begrijpen, hoe emotioneelen gauwer sterk aangegrepen worden door onaangename ervaringen en niet-actieven deze minder goed kunnen uiten. Bij hen zullen zich dus gauwer complexen vormen, die de opgebouwde figuren veranderen. Het is echter omgekeerd ook in te denken hoe, naarmate de acteur meer practijk krijgt, de opgebouwde persoon meer los van de rest komt te staan. Dan zullen invloeden van buiten dus minder van beteekenis worden. Worden de tooneelspelers verdeeld naar het aantal jaren practijk in 3 groepen dan blijkt:

	1—10 j. p.	10—25 j. p.	meer dan 25 j.
beïnfluenceerd	42.9 %	37.5 %	23.1 %
niet	57.2 %	62.5 %	76.9 %

We zien dus met het aantal jaren practijk den invloed van buiten duidelijk verminderen. Echter moet wel in 't oog gehouden worden dat met den leeftijd de emotionaliteit ook vermindert. Een acteur gaf op deze vraag een antwoord, dat sprekend is, n.l. „ja mijn stem wordt er òf te koel òf te gevoelig door". Hieruit blijkt, hoe de vastgelegde persoon in zijn uitingen, wat stem betreft een invloed ondervindt.

Wanneer zal nu de acteur het best in zijn rol zijn of anders uitgedrukt, wanneer zijn de beste omstandigheden daar, opdat onderbewuste figuur en bovenbewuste persoon het gunstigst harmonieeren?

Zoo even werd een vergelijking gemaakt met het fietsen. Toen werd de mogelijkheid geopperd dat bewust spelen het echte acteeren zou tegenwerken. Het zal dan verschil maken of de kunstenaar zijn rol speelt op de *repetitie,* waar vooral het instudeeren van belang is (leeren spelen, dus bewust acteeren), of dat hij voor het pu-

bliek speelt. Vooral de *première* zal invloed op hem hebben, daar het dan immers er om gaat, of het stuk zal vallen of niet. Nadat het een paar keer gespeeld is weet immers de acteur hoe het stuk ontvangen is.

De vraag luidde aldus:

Wanneer is u het meest geheel in uw rol, gedurende de première, op de *repetitie* of nadat het stuk al *een paar keer gespeeld is.*

Het bleek dat:

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
première	41.7%	36.4%	42.4%	35%	27.3%	46.1%
repetities	2.8%	0 %	3 %	0%	0 %	3.8%
paar keer gespeeld	52.8%	54.5%	48.4%	60%	63.6%	46.1%

Onderlinge verschillen komen hier dus niet uit. Hoogstens schijnen de niet actief primairen op de première wat minder goed in de rol te zijn. Wel is een opvallend verschijnsel, dat net zooals door redeneering verwacht werd, nagenoeg niemand op de repetities in z'n rol is.

Een acteur vertelde me in verband hiermee een typisch geval. Hij moest met heftige intonatie enkele afgebroken zinnetjes uitroepen („ik wou... ik zou... nee ik moet..." enz.). Nooit kon hij dat op repetities doen zonder er bij te lachen. Op de uitvoeringen echter ging het uitstekend.

Interessant is het ook eens na te gaan, hoe tijdens het spel de acteur zich verhoudt t.o.v. het publiek. Het is mogelijk, dat de bovenbewuste persoon het publiek op een of andere manier waarneemt. Dus kan het zijn, dat het spel gedurende de opvoering een invloed ondervindt.

De vraag was aldus gesteld: „Is uw stemming bij het spel *afhankelijk* van een koele houding van het publiek of *niet*?"

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
afhankelijk	61.1 %	50 %	54.5 %	55 %	59.1 %	53.8 %
niet	36.1 %	50 %	45.5 %	40 %	40.9 %	42.3 %

Veel verschil tusschen de groepen is hier weer niet. Alleen de emotioneelen geven wat hoogere cijfers aan,

maar duidelijk is dit niet. Wel werd in het algemeen méér aangegeven *afhankelijk* dan *niet*. Bovendien bleek, dat vooral op de jongeren de houding van het publiek van invloed is, n.l.:

	1—10 j.	10—25 j.	meer dan 25 j.
afhankelijk	66.7 %	50 %	46.2 %
niet	33.3 %	41.7 %	53.8 %

Misschien pleit dit voor de al vroeger geopperde mogelijkheid, dat later de rol meer los van de persoon van den acteur komt te staan. Echter kan het net zoo goed zijn, dat de oorzaak ligt in het feit, dat na meerdere practijk ook meer zelfvertrouwen zich heeft ontwikkeld, dus de tooneelspeler minder het publiek als criterium voor zijn spel neemt.

Een andere vraag is het, hoe de „plankenkoorts" den acteur zal aangrijpen. Vrij algemeen is men het er over eens, dat wie „geen zenuwen kent" nooit een groot acteur wordt. Het is trouwens een bekend feit, hoe kunstenaars met groote routine dikwijls tot het einde van hun loopbaan de plankenkoorts houden.

Het onderzoek leverde niet het gewenschte resultaat. Op de vraag: „Is „plankenkoorts" volgens u in het voordeel of nadeel van een acteur?" waren de antwoorden in deze verhouding:

	E.	n E.	A.	n A.	P.	S.
voordeel	41.4 %	40.9 %	39.3 %	35 %	40.9 %	36.6 %
nadeel	52.8 %	54.5 %	54.5 %	65 %	54.5 %	38.5 %

De niet-actieven geven dus misschien wat meer *nadeel* aan. Wanneer de antwoorden gegeven zijn op grond van wat ze aan den lijve gevoeld hebben, dan zou de conclusie zijn: niet actieven hebben meer nadeel van de plankenkoorts. Een opvallend psychologisch verband zie ik niet. Eerder had ik verschillen tusschen de emotioneelen en niet-emotioneelen verwacht.

Gaan we tenslotte na hoe het staat met het spelen op den souffleur. Eigenlijk houdt deze kwestie direct ver-

band met de vraag hoe de verhouding van onder- en bovenbewuste persoon is.

Het verband met de vraag naar het primair zich in de situatie stellen valt direct op.

Slechts de *bovenbewuste* persoon kan naar aanleiding der woorden creëeren, dus in casu geheel op den souffleur spelen.

Verheugend is het feit, dat 91 % blijkt aan te geven, dat ze *minder* op den souffleur spelen en 93 % stelt zich primair in de situatie. Het blijkt dus, dat in 't algemeen de souffleur weinig geapprecieerd wordt. Inderdaad waren de uitlatingen der acteurs sterk emotioneel afkeurend getint. Door anderen wordt hij meer beschouwd als de man, die de rust brengt. Men is blij, dat hij er is: voor de zekerheid, als ze eens in de war mochten raken.

De logische conclusie mag wel getrokken worden, geloof ik, dat hoe meer de bovenbewuste persoon van den acteur bij het spelen naar voren komt, hoe meer de speler aan den souffleur kàn hebben. Daarbij gezien het feit, dat zoo weinig op den souffleur gespeeld wordt, doet vermoeden, hoe inderdaad de opvatting veld wint, dat de *onderbewuste opgebouwde persoon een op zich zelf staand geheel is, dat zich automatisch uit en waarop bewust betrekkelijk geringe invloed wordt uitgeoefend.* Ik heb meegemaakt, dat een acteur in de kleedkamer plotseling met een mop, die hij vertelde, ophield.... even zijn tragische rol speelde.... en toen gewoon doorging. Nemen we een onderbewuste vaste constellatie aan, dan is dit ook heel goed mogelijk.

Waarschijnlijk staat hiermee ook in verband het feit, dat in het algemeen acteurs na het spelen van een emotioneele passage toch direct weer tot het gewone leven terug zijn (53 % direct en 29 % niet-direct).

DE INVLOED VAN DEN REGISSEUR OP DEN ACTEUR.

TOT nu toe werd alleen over den acteur gesproken zonder meer. Wat hij van zijn medespelenden hoorde en zag, diende alleen om de onderbewust vastgelegde persoon te doen reageeren met logisch gebaar en stem. Toch zit hier nog veel meer aan vast. Wanneer we bij ons voorbeeld blijven en aannemen dat de woorden „je moeder is dood" door een vriend worden gezegd en wel op een manier dat sterk de aandacht op hem wordt gevestigd, dan zal de „zoon" geen gelegenheid hebben zijn spel te ontplooien. De „vriend" mag dus niet den indruk maken, dat het hem even erg aandoet als den „zoon", anders zou het publiek niet kunnen komen tot de interpretatie, dat het den zoon verdriet doet. Om voor dergelijke dingen te zorgen, is het noodig, dat het spel van de acteurs onderling door een regisseur wordt geregeld. Deze zal bepaalde personen naar voren brengen of zekere complexen van die personen sterker of minder sterk doen uitkomen. De acteur en de regisseur zullen dus samen de vroeger besproken onderbewuste persoon opbouwen. Dit is de invloed van den regisseur direct op den acteur. Aan ons principe doet dit niets af. Immers het instudeeren van de rol kwam vooral hierop neer, dat bewust complexen werden geconstelleerd. Het is dus mogelijk, dat de bewuste acteur hierbij met den bewusten regisseur samenwerkt.

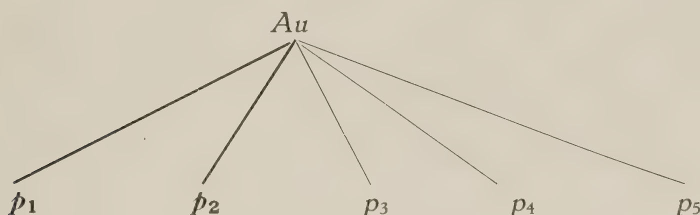
Hiermee houdt de taak van den laatste niet op. De regisseur immers, die een figuur op den voorgrond brengt, die rusten weet aan te brengen om gelegenheid tot zoogenaamd „stil spel" te geven, heeft in principe een heel andere taak dan de meer op zich zelf staande acteur.

Wanneer we het geval nemen, dat de *auteur* zelf regisseert, dan komen de volgende verhoudingen voor den dag:

De door hem geschreven personen zijn in hem aanwezig als:

p_1 p_2 p_3 p_4 en p_5 [1])

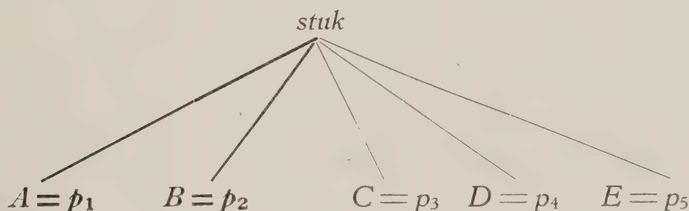
Bovendien zijn deze bij hem ook weer in zekere constellatie aanwezig, wat we zóó willen uitdrukken:



Nu heeft hij zijn acteurs A, B, C, D, E, welke respectievelijk vertolken de rollen p_1, p_2, p_3, p_4 en p_5. In zijn bewustzijn wordt het stuk bij wijze van spreken opgevoerd, b.v. zóó, dat p_1 en p_2 op den voorgrond treden.

Dus maakt hij dat acteur A en B sterk uitkomen. Hij brengt bij A complexen sterk naar voren, terwijl hij D een beetje kort houdt. Dan zal het hem op den duur gelukken om met A, B, C, D en E respectievelijk de personen p_1, p_2, p_3, p_4 en p_5 op te bouwen.

De toeschouwer ziet het stuk dan aldus:

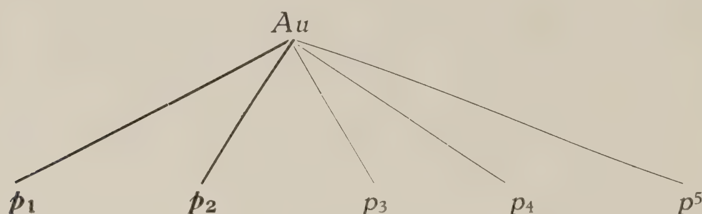


Zoo is de mogelijkheid gegeven, dat de acteur wordt beschouwd als A (d.w.z. zooals hij als mensch is) en als p_1 (zooals de opgebouwde figuur is).

---

[1]) Neem aan, dat 5 personen in het stuk optreden.

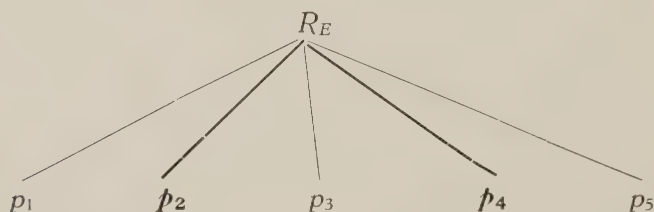
Op deze manier zal, hoe minder A, B enz. naar voren komen, dat wil zeggen, hoe méér allereerst p_1, p_2 enz. den persoon van den acteur geheel in beslag nemen, des te meer de constellatie worden bereikt:



De logische conclusie is dus, dat we door middel van de opvoering iets van den auteur te weten komen. Op die manier zou de mogelijkheid gegeven zijn, uit de personen die een auteur geeft, den persoon van dien auteur zelf tot op zekere hoogte af te leiden. Juister nog is het te zeggen, dat we op die manier tot *complexen* kunnen besluiten. welke bij den schrijver aanwezig moeten zijn.

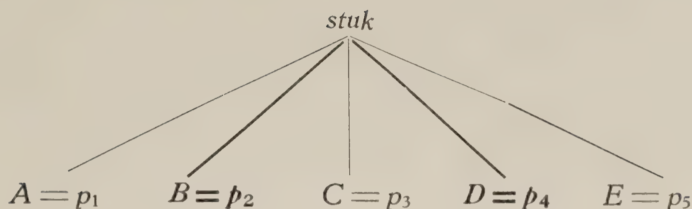
Maar nu het geval, dat de auteur nièt zelf regisseert. Dan moet eerst worden aangenomen, dat al de personen ook bij den regisseur aanwezig zijn, maar in een andere constellatie. Hij zal b.v. p_4 belangrijker vinden dan p_1, naar die constellatie zal hij dan het stuk ook opbouwen.

We hebben:



Hij zal nu A op den achtergrond stellen bij D.

Onder invloed van dezen regisseur krijgt de toeschouwer een dergelijk stuk:



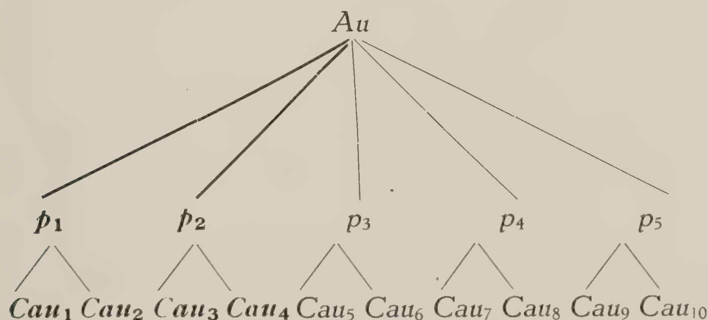
Op deze manier kan de opvoering geheel anders worden van het zelfde (in druk het zelfde!) stuk.

Dit verklaart, hoe inderdaad bij het eene gezelschap een tooneelwerk geheel anders wordt weergegeven dan bij het andere. Men hoeft maar te denken hoe Shylock uit de „Merchant" voor het eerst door Macklin [1]) tot een tragische figuur werd gemaakt, waar deze vroeger slechts een amusementsfiguur was. Macklin maakt dus inderdaad b.v. de p_4 tot een geheel andere. Dit geval is een illustratie van den zoo even afgeleiden gang van zaken.

Wordt het proces nu van het begin af nagegaan, dan krijgen we 't volgende:

Verschillende complexen van den *auteur* worden geconstelleerd en in een manuscript vastgelegd.

Bij hem is dus de situatie aldus:



In dit schema komt uit hoe elk der personen (P_I, P_{II} enz.) uit complexen is opgebouwd (voor 't gemak uit 2). Deze

---

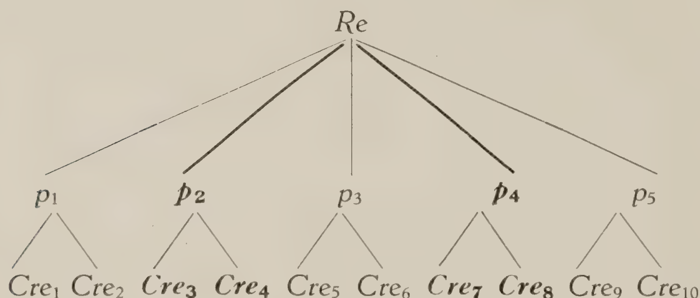
[1]) Thomas Davies: memoirs of the Life of David Garrick Esq.

complexen, zooals ze bij den auteur aanwezig zijn. Daarom werden deze met C*au* aangeduid.

Bovendien blijkt, dat de complexen Cau_1, Cau_2, Cau_3 en Cau_4 het sterkste zijn en daardoor P_1 en P_2 op den voorgrond treden.

Practisch gesproken komt dat hiermee overeen, dat we zeggen: „dit bedoelt hij met zijn stuk".

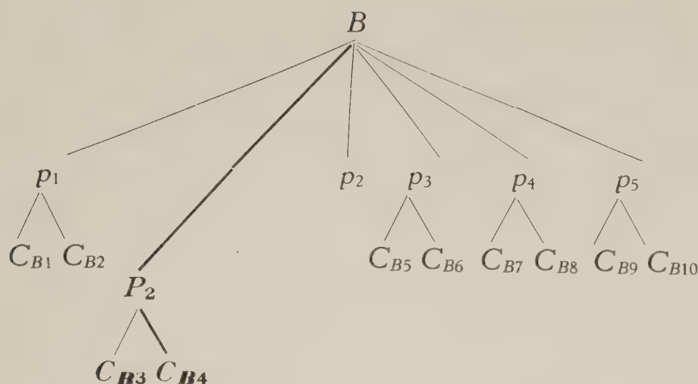
Nu leest de regisseur het stuk. Weer worden de complexen C_1, C_2 enz. opgewekt, maar.... zooals ze bij den regisseur zijn:



Bij hem zijn het vóór alles Cre_3, Cre_4, Cre_7 en Cre_8 die het sterkst uitgesproken zijn. Daarom zal hij P_2 en P_4 naar voren brengen.

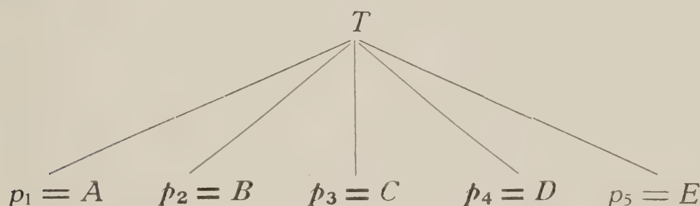
Dan komt de acteur, die b.v. p^2 speelt ter sprake.

Bij hem zal het geheele stuk ook in zekere constellatie aanwezig zijn. Hij moet echter vooral C_3 en C_4 aanvoelen en de rest liefst zooveel mogelijk elimineeren. Hij moet p_2, zooveel mogelijk één met zich zelf maken. Dit geldt voor alle acteurs. Voor den acteur B, welke de rol van P_2 vervult, wordt de constellatie dus:



Eindelijk de toeschouwer die het stuk gespeeld ziet, d.w.z. A, B, C, D en E, waaronder hij sympathieën en antipathieën kon hebben, èn de vertolkte p_1, p_2, p_3, p_4 en p_5.

Dus:



De complexen waaruit de personen zijn geconstelleerd worden bij hem opgeroepen dús B = p_2 en D = p_4 als belangrijke personen komen naar voren. Ook b.v. C = p_3. Hiermee heb ik willen geven de mogelijkheid, hoe door een „persoonlijke" sympathie een figuur uit het stuk bij een bepaalden toeschouwer om redenen buiten het stuk om, naar voren kan komen. Dit punt is van groot belang om een inzicht in de verhouding van criticus tot recensie te krijgen. [1])

Hiermee is, geloof ik, de gecompliceerde schakel ten einde.

---

[1]) Zoo zou het kunnen gebeuren, dat den *auteur* iets verweten werd door de schuld van den slecht spelenden *acteur*.

Het komt er dus op aan, dat de complexen, voor de personen noodig, bij den toeschouwer aanwezig zijn.

Op die manier is de mogelijkheid gegeven, dat door ieder weer anders de personen worden beschouwd, omdat immers de constellaties in groote trekken weliswaar eender zijn, maar subjectieve verschillen toch steeds blij= ven bestaan.

Het probleem zou ons veel te ver voeren, om er nog dieper op door te gaan. Alleen nog dit: bij den regisseur zal de aesthetische gave ook vooral van invloed zijn. Dit ligt echter geheel buiten het bestek van dit proefschrift. Wel geloof ik, dat op genoemde complicaties bij het op= bouwen van een stuk even gewezen moest worden.

INVLOED VAN HET BEROEP.

GAAN we nu na den invloed dien een tooneelspeler van zijn vak ondervindt, dan moet op grond van het in de vorige hoofdstukken besprokene besloten worden, dat deze al zeer bijzonder moet zijn. We hebben n.l. bij den acteur dezen interessanten toestand, dat voortdurend complexen bewust worden gemaakt. En deze bewust-geworden complexen kan hij uiten door zijn spel.

Misschien staat hiermee in verband een vrij zeker feit, n.l. dat jongere acteurs in 't algemeen zich òùder voelen dan niet-acteurs van den zelfden leeftijd, terwijl bij oudere tooneelspelers de toestand juist andersom is.

Dit laatste is een evidentie, waar weinig tegen te zeggen valt. Verschillende van onze nationale kunstenaars zijn hiervan het sprekend voorbeeld. Het vrije van het artistenleven, het steeds leven in nieuwe emoties, het moeten overwinnen van allerlei moeilijkheden zullen het hunne daartoe natuurlijk ook bijdragen, maar theoretisch gesproken moet het voortdurend bewust maken van complexen toch ongetwijfeld het leven gemakkelijker maken. Van een jongen acteur daarentegen wordt relatief om de zelfde reden veel meer gevraagd, daarom zal dit zijn stempel waarschijnlijk ook drukken, maar in omgekeerden zin.

In verband hiermee werd een vraag gedaan, n.l.: „Wanneer u voor het spelen om een of andere reden gedeprimeerd is, voelt u zich dan na de opvoering *opgewekter* of *meer gedeprimeerd*.

Het bleek, dat 81 % inderdaad aangaf opgewekter te zijn en slechts 5 % meer gedeprimeerd. Het groote verschil tusschen deze cijfers doet vermoeden, dat het spelen

inderdaad een gunstigen invloed heeft op de psyche van den tooneelspeler, althans wat de gemoedsstemming betreft.

Op één ding mag echter wel even gewezen worden en dat is het feit, dat met het spelen de activiteit wordt opgewekt, iets wat op zich zelf al een reden is om depressies te doen verdwijnen.

Toch mag wel worden aangenomen, dat het tooneel méér voor den acteur beteekent, gezien de commentaren: „opgewekter al vóór den aanvang!"; „als men speelt, voelt men geen andere dingen, lichamelijke noch andere pijnen" enz. Ook in een tooneelstuk van een Hollandsch actrice wordt van genoemden invloed gerept. [1])

Het ligt verder voor de hand, dat bij een beroep waar het ontleden van karakters zoo'n groote rol speelt, een neiging te verwachten zal zijn tot schrijven; nu is het een tweede vraag of het beroep toelaat, dat aan die neiging gehoor kan worden gegeven. Het leek me dan ook beter meer den nadruk te leggen op een eventueel talent dan op de producten van dat talent.

De vraag luidde aldus: „Voor welke van de volgende talenten denkt u het meeste aanleg te hebben: *wiskunde, talen, muziek, teekenen, schrijven?"*

De absolute procenten hebben in dezen natuurlijk geen waarde, daar het „talent" niet naar een criterium zal zijn gemeten. Wel is van belang een onderlinge vergelijking. Het bleék dan, dat de volgende verhouding aanwezig is:

wiskunde	3 %
talen	55 %
muziek	45 %
teekenen	26 %
schrijven	39 %

Dat onder deze kunstenaars niet veel wiskundigen zouden zijn, laat zich wel begrijpen. Ook het feit, dat „teekenen" achterstaat bij de overige behoeft geen verwondering

---

[1]) Ranucci Beckman: Monsieur le directeur.

te wekken op grond van het vroeger gesprokene. De overige cijfers spreken voor zich zelf, wat talen en schrijven betreft. Dat muziek zoo vaak wordt aangegeven, is iets wat me niet verwondert, maar waarvoor ik geen logische verklaring zou weten.

Liefhebbers van sport zijn de acteurs niet erg. Nu is een dergelijke vraag lastig te beantwoorden, maar ook uit de commentaren liet zich geen tendentie in een of andere richting afleiden.

Hoewel mijn persoonlijke ervaring is, dat acteurs goede anecdoten-vertellers zijn, kwam dit in de enquête niet zoo sterk uit. Gemakkelijk anecdoten vertellen beweerden 53 % te kunnen en 30 % niet.

Wanneer men nagaat, dat acteurs veel reizen, dus dikwijls een dag in een vreemde stad rondloopen, dan volgt daaruit, dat allicht de neiging zal ontstaan om in een of ander café de verveling te verdrijven.

Het is geen noodzakelijke, maar wel een plausibele consequentie, dat dit de spaarzaamheid niet in de hand zal werken. Verder moet niet vergeten worden, dat de gages soms sterk wisselend zijn. Misschien werkt ook dit op de uitgaven terug.

Ten slotte is de acteur niet aan een leeftijdsgrens in engeren zin gebonden, gezien het feit, dat onder de inzenders een acteur is met een practijk van.... 70 jaar. Het verhaal gaat verder, dat een bejaard tooneelspeler een lijfrente werd aangeboden voor een rustigen ouden dag. Hij gaf echter de voorkeur aan een auto.

Alles en alles te zamen verklaart wel voldoende hoe de spaarzaamheid t.o.v. het makkelijk uitgeven van geld ten achter komt te staan, n.l. 31 % tot 60 %. [1])

Tot nu werd alleen beschouwd de zuivere practische

---

[1]) Slechts de secondaire-actieven toonen een zekere neiging tot spaarzaamheid.

kant van de zaak. Het is echter meer van psychologisch standpunt gezien wel te begrijpen, dat een vak, dat praedisponeert tot een meer zich afwenden van de buitenwereld, iets als spaarzaamheid niet in de hand zal werken. Sparen is immers gebonden aan de buitenwereld.

Zeer sterk is bij de tooneelspelers de liefde voor kinderen. En evenzeer die tot dieren. Een verklaring hiervoor zou even interessant als speculatief zijn, slechts 3 % gaf aan, niet van kinderen te houden en 10 % niet van dieren. De rest liet zich enthousiast in tegenovergestelde richting uit. Wèl kreeg ik den indruk, dat méér dan algemeen psychologische feiten hier in het spel waren.

Op grond van wat in vorige hoofdstukken is uiteengezet, zou het te verwachten zijn, dat meer „personen" dan „zaken" het onderwerp van het gesprek bij acteurs zou zijn. Dit werd echter geenszins door de enquête bevestigd. De verhouding bleek te zijn 40 % : 43 %.

Wel bleek vrij sterk een andere neiging, n.l. die tot hazardspel. Van de inzenders bleken 40 % hazard en 26 % intellectueele spelen te prefereeren. Dit ligt zonder meer voor de hand, als men nagaat hoe treinreizen en het beschikken over betrekkelijk weinig vrijen tijd het intellectueele spel als dammen en schaken niet in de hand zal werken.

Ten slotte een vraag, welke weer speciaal den acteur betreft, n.l.: „Was u in 't begin van uw loopbaan *meer* of *minder* onder den indruk van uw rol?"
Het bleek nu, dat er duidelijk een afdalende lijn aanwezig was; 48 % bleek vroeger meer, 19 % minder onder den indruk te zijn, terwijl 10 % er nog net zoo tegenover zou staan. Hier komt uit — waar vroeger al op gewezen werd — dat de te spelen figuur meer los van den persoon van den acteur komt te staan.

Naar de jaren practijk ingedeeld bleek het volgende:

	1—10 j.	10—25 j.	meer dan 25 j.
meer	47.6 %	25 %	84.6 %
minder	38.1 %	29.2 %	7.7 %

Van belang is het feit, dat zoo'n groot aantal der ouderen vroeger meer onder den indruk bleek te zijn. Hoe dus uitingen van emoties bijna geheel buiten hen omgaan. Hiermee is dus duidelijk geworden, dat een constellatie van complexen geheel afgescheiden van de rest in een psyche kan ontstaan, die als een afgescheiden geheel een persoon vormen.

We hebben dus een verhouding ongeveer, als bij den persoon die geheel onderbewust een deur opent.

Het mag dunkt me wel gezegd worden, dat hier de invloed van het vak in 't spel is. Het gevolg is, dat er een disharmonie kan ontstaan tusschen ervaringen van buiten= af en de uitingen van een persoon. Dus dat de intens bedroefde acteur een komische figuur uitbeeld of om= gekeerd.

Ten slotte een feit, dat geen nadere bespreking behoeft, n.l. de neiging van acteurs om een zèlfde gezelschap te prefereeren. Het bleek, dat 75 % liever bij hetzelfde bleef en 10 % liever wisselde.

Voor de volledigheid moet nog even de kwestie dilet= tant en beroepsacteur worden aangehaald.

Ons punt van uitgang volgend, is het absoluut niet in te zien, waarom niet=beroepsacteurs niet in staat zouden zijn uit hun complexen personen op te bouwen. Met andere woorden, is het niet uitgesloten, dat onder dilettanten tooneelspelers zijn, die zich verre boven het gemiddelde verheffen. Echter moet niet worden vergeten, dat een dillettant **onder andere** tooneelspeelt. Hiermee is heel veel gezegd.

In de eerste plaats kan hij zich niet mir nichts dir nichts

aan zijn kunst geven. Het zou elk medicus bijvoorbeeld tegen de borst stuiten een rol te spelen, waarin hij zijn vak ridicuul zou maken. Het zedige meisje zal er tegenop zien, de cocotte weer te geven in het publiek. Dit is op zich zelf al een groot verschil tusschen den mensch, die tooneelspeelt voor zijn genoegen en, die, welke de kunst met al zijn *consequenties* aanvaardt.

Hieruit verklaart zich misschien ook het feit, dat de herediteits=enquête zoo'n groot percentage amorphen onder de tooneelliefhebbers telt. Zou het amorphe=type niet meer dan elk ander naast zijn vak een andere bezig=heid kunnen hebben, waar hij interresse voor heeft? Wie zich geheel aan zijn vak wijdt, kan moeilijk zich geheel geven aan een kunst, die zoo den vollen persoon vraagt. De beroepsacteur zal met spanning het oordeel van pers of publiek afwachten, voor hem dikwijls een levens=kwestie. Den dillettant wacht het, practisch gesproken, steeds gunstige oordeel van vrienden en vriendinnen op het gezellige bal of souper na afloop!

Dit is natuurlijk geheel in het algemeen gesproken. In wezen gaat het er om, complexen te constelleeren. Hierop heeft het al of niet beroepsacteur=zijn slechts secundaire, maar practisch misschien grooten invloed.

———————

COMMENTAREN VAN VERSCHILLENDE ACTEURS.

Op de vraag, welke de eigenschappen zijn, die een goed acteur moet bezitten, waren de antwoorden in hoofdzaak gelijk, n.l. werden twee dingen gescheiden, die, op grond van onze overwegingen ook al voor den dag gekomen zijn; met name:het opbouwen en het uitbeelden van een persoon.

I. „Voor alles fantasie tot het herscheppen van de figuren van den auteur. Een gezond lichaam, een gezond gebit (woord= en klankvorming), lenigheid, vakkennis en bovendien vooral geen eigen meening of inzicht. Je doet maar als kinderen, onafhankelijk van je leeftijd, ervaring, kennis."

De eerste zinsnede spreekt voor zichzelf; de tweede is dààrom zoo typisch, omdat er in opgesloten ligt, een conflict tusschen den persoon van den acteur en dien van den regisseur. Een mogelijkheid, die al vroeger verondersteld werd.

II. „Hart, ziel, verstand, gevoel, sterk van karakter en lichaam."

III. „Energie, plooibaarheid (zonder zijn persoonlijkheid prijs te geven), natuurlijk talent, fantasie en voldoende uiterlijke middelen in de eerste plaats."

IV. „Een goed acteur moet zijn een combinatie van veel slechte en veel goede hoedanigheden, daar dit hem tot een echt levend mensch maakt. Groote dosis levenservaring op allerlei gebied."

V. „In de eerste plaats talent, stemmiddelen, figuur, goede smaak, een reusachtige dosis toewijding."

VI. „Ben tot de overtuiging gekomen, dat om een goed

tooneelkunstenaar te zijn, je heel wat mee moet maken. Hoe meer beroerdigheid, hoe beter alles tot uiting komt."

Uit deze verschillende commentaren blijkt wel, hoe inderdaad die twee zijden van de tooneelspeelkunst worden gescheiden. Niet altijd echter hadden de uitspraken uitsluitend betrekking op de tooneelspeelkunst.

Het maakte soms den indruk, dat, om een acteur van naam te worden, omstandigheden, die niet met 't talent te maken hebben, een zekere rol speelden.

Zoo gaf een der artiesten aan:

VII. „Talent, stem, normaal lichaam, liefde voor de kunst, Ausdauer, muzikaliteit, gevoel voor rythme, werklust. Maar je brengt 't verder met zelfoverschatting, brutaliteit, lèf, mooie kleeren, vriendjes en connecties en vooral met geluk."

Een ander beweerde:

VIII. „Zelfvertrouwen, voorkomen, *brutaliteit*, terwijl men vroeger ook wel talent moest bezitten."

Mogelijk is het, dat meer dan ergens anders, in de tooneelwereld het geluk een groote rol speelt. Immers, het succes van een acteur is van zooveel factoren afhankelijk. Eén van deze is het publiek, en dit bezoekt den schouwburg niet steeds om de kunst, maar bij wijze van amusement.

Daarmee is de mogelijkheid gegeven, dat een talent verdrongen wordt door de macht, het publiek te amuseeren.

Verschillende gevallen zijn ook bekend, dat een groot acteur toevallig „ontdekt" werd.

Hoogstwaarschijnlijk mag daarentegen wel aangenomen worden, dat een werkelijk groot acteur er tenslotte toch komt.

Waar het tooneelleven echter zoo veel moeilijkheden schept, die met kunst niets te maken hebben, zijn die soms cynische, de kunstverloochenende uitlatingen, te begrijpen.

Er is vroeger al op gewezen, dat de souffleur, door de artiesten in 't algemeen weinig geapprecieerd werd.

Zoo oordeelt een acteur:

IX. „Zonder souffleur is de eenige juiste speelwijze. De tekst door en door kennend, en zoo de stof (de figuur dus), geheel vrij van anderen invloed (souffleur), wat tempo en te nemen rusten betreft, te beheerschen en uit te beelden."

Ook anderen spreken in dezelfde richting.

X. „Den souffleur heb ik alleen op repetities noodig, bij de voorstelling kan hij voor mijn part wegblijven."

XI. „......hij overhaast en gêneert. Na de première moest hij worden gemist."

XII. „......de man hindert me. Als ik in zeer korten tijd een rol moet opnemen, speel ik die, zonder de woorden te kennen, op den souffleur."

Er is al op gewezen, dat het bewust tooneelspelen, op repetities dus, het echt, van binnenuit uitbeelden zou tegenwerken. Heel mooi wordt dit gedemonstreerd door het volgend commentaar:

XIII. „Ik kan *absoluut* niet „repeteeren", d.w.z. er op de repetities „in" zijn. Wel componeer ik m'n rol zooals ik ze denk te spelen. Toch laat ik me bij de uitvoering dikwijls gaan, zoodat de rol anders wordt."

Dat er toestanden zijn, waarbij de onderbewust vastgelegde persoon nagenoeg de gansche psyche in beslag neemt, bewijst de volgende uitspraak:

XIV. „Eenmaal op 't tooneel in m'n rol valt alles weg."

Dezelfde kunstenaar geeft verder aan:

„Behoef twee uren om uit den trancetoestand tot het gewone leven terug te keeren."

Dit laatste nu, is iets wat geen regel schijnt te zijn onder de acteurs.

Psychologisch is 't intusschen zeer goed verklaarbaar.

Vooral bij dezen acteur, die om z'n algemeene ontwikkeling en z'n ernst bij z'n collega's vrij eenstemmig geacht wordt, is aan deze uitlating waarde te hechten. Trouwens het gaat hier om een kwestie van graad, n.l. of de verhouding meer in 't voordeel van den bewusten dan wel van den onderbewusten persoon valt.

Hoewel dit alles natuurlijk een sterk subjectief karakter draagt, dus aan de algemeene waarde misschien getwijfeld mag worden, is 't toch van belang onze conclusies, vaak op deductie berustend, te toetsen aan 't spontane oordeel der acteurs.

Dat hier een overeenstemming niet te loochenen valt, mag misschien als een bewijs voor de juistheid van die deductie worden beschouwd.

BESLUIT.

„Und das wäre das Bild der Frau" zegt Heymans na zijn studie over de psychologie van de vrouw. Onnoodig op te merken dat hier meer dan daar een analoge opmerking geldt.

Slechts één ding zou ik nog naar voren willen brengen en wel dit. Zooals wij als menschen zijn, doen we ons voor.... bewust een constellatie vormend en die persoon uitbeeldend. Dezen vorm scheppen we naar uitwendige omstandigheden, waardoor het mogelijk is, dat de wàre persoon gecamoufleerd wordt door een onecht masker. Een acteur wéét op het tooneel, dat hij niet de persoon is, die hij voorstelt. Mogelijk weten wij in 't gewone leven dit dikwijls niet. Dus wordt misschien op het tooneel het minst comedie gespeeld.

Heeft voor 3 eeuwen het geweldige genie Shakespeare al niet gezegd door den mond van den somberen Antonio:

„I hold the world but as the world Gratiano.
A stage, where every man must play a part.
And mine is a sad one.

ENQUETE VOOR TOONEELARTISTEN.

L. S.

Beleefd verzoek, een vraag liever niet in te vullen als men niet zeker van het antwoord is.

Sterk uitgesproken eigenschappen liefst dubbel onderstrepen.

Zoo men niet geneigd is de vragen te beantwoorden, gaarne de lijst toch terugzenden.

Geheimhouding verzekerd.

1. Is u geneigd, u onaangename ervaringen *meer* of *minder* dan anderen aan te trekken?
2. Is u geneigd correspondentie, die toch afgedaan moet worden *binnen 8 dagen in orde te maken* of te *laten liggen?*
3. Is u na het verlies van u toegenegen personen *gauw getroost* of blijft de smart *lang nawerken?*
4. Is u in 't gesprek meer *koel en zakelijk* of maakt u zich voor 't onderwerp *gauw warm?*
5. Kunt u *al* dan *niet* vlug een besluit nemen?
6. Is u na een toornaffect *gauw verzoend* of is u eenige *uren, dagen, weken ontstemd?*
7. Leeft u *veel, weleens, nooit* in toekomstdroomen en iedalen buiten de werkelijkheid?
8. Werkt ge *regelmatig* of *bij tijden veel?*
9. Is u *constant* of *wisselend* in uw sympathie?
10. Is uw stemming doorgaans *kalm, opgewekt, down* of *sterk wisselend?*
11. Doet ge in vrije uren graag *plezierwerk* of maakt ge het u *liever gemakkelijk?*
12. Maakt u *zorgen* voor verre toekomst of wel leeft u meer *in 't oogenblik?*

13. Interesseert u zich meer voor *nieuwe indrukken* of wel hangt ge meer aan *oude herinneringen?*
14. Houdt u van *verandering* (meubelen verplaatsen, schilderijen verhangen enz.) of is u meer gehecht aan *dezelfde omgeving?*
15. Is u *steeds met liefde* aan 't werk of voelt u zich soms *tot niets in staat?*
16. Voor welke van de volgende talenten denkt u 't meeste aanleg te hebben: *wiskunde, talen, muziek, teekenen, schrijven?*
17. Is u een liefhebber(ster) van sport *ja* dan *neen?*
18. Kunt u *makkelijk* of *niet makkelijk* anecdoten vertellen?
19. Geeft u *makkelijk* geld uit of is u eerder *spaarzaam?*
20. Houdt u in 't algemeen *niet, wel* of *veel* van kinderen?
21. Houdt u van dieren *ja* dan *neen?*
22. Spreekt u liever over *zaken* of over *personen?*
23. Houdt u van *hazardspel* of meer van spelen als *schaken, dammen enz.*

VRAGEN SPECIAAL VOOR TOONEELARTISTEN GESTELD:

24. Is uw stemming bij het spel *afhankelijk* van een koele houding van het publiek of *niet?*
25. Houdt u van *verandering* van gezelschap of wel blijft ge liever zoo lang mogelijk bij het *zelfde?*
26. Voelt u zich in staat (in 't gewone leven bij wijze van grap) uw collega's goed te imiteeren *ja* dan *neen?*
27. Is u na spelen van een emotioneel bedrijf *al* dan *niet* direct tot het gewone leven terug?
28. Is „plankenkoorts" volgens u in het *voordeel* of *nadeel* van een acteur?
29. Creëert u de uit te beelden figuren naar aanleiding der *woorden* (dus spreekt ge boos omdat b.v. in uw rol „ellendeling" staat) of wel plaatst ge u *primair in de situatie* (is u dus boos en spreekt u daarom de woorden vanzelf nijdig uit.)

30. Speelt u *meer* of *minder* dan gemiddeld op den souffleur.
31. Was u in 't begin van uw loopbaan *meer* of *minder* onder den indruk van uw rol?
32. Is u als u speelt *geheel in uw rol* of kunt ge *opmerkingen fluisteren* geheel buiten uw rol?
33. Wanneer is u het meest geheel in uw rol, gedurende de *première*, op de *repetities* of nadat het stuk al *een paar keer gespeeld is?*
34. Voelt u zich meer aangetrokken tot rollen voor welker uitbeelding ge speciaal uw *fantasie* moet gebruiken (Shakespeare) of wel tot *scherp realistisch* geteekende figuren (Heyermans)?
35. Wanneer u vóór 't spelen om een of andere reden gedeprimeerd is, voelt u zich dan ná de opvoering *opgewekter* of nog *meer gedeprimeerd?*
36. Hebt u eenige speciale rollen, welke u bij voorkeur zoudt willen spelen? Zoo ja. Houden deze verband met vroeger zèlf doorleefde emoties, *ja* dan *neen?*
37. Komen in uw vroegere of tegenwoordige familie nog meer *acteurs* of *actrices* voor of wel is u de *eerste* die zich aan het tooneel heeft gewijd?
38. Wordt uw spel beïnfluenceerd door onaangename ervaringen in den loop van den dag beleefd *ja* dan *neen?*
39. Stelt u personen uit uw omgeving wel eens tot *voorbeeld* voor de door u uit te beelden figuren of *niet!*
40. Oefent u zich behalve bij het bestudeeren van uw rol ook nog op andere wijze voor uw kunst en waarin dan?
41. Leest u *veel* of *weinig?*
42. Leest u bij voorkeur *tooneellectuur* of ook *andere?*
43. Hoe lang oefent u het beroep van acteur (actrice) reeds uit?
44. Welke zijn volgens u de eigenschappen die een goed acteur moet bezitten?

